

atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 29 · 2023



atrio

revista de historia del arte

Atria. Revista de Historia del Arte es una publicación científica del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, con periodicidad anual y sometida al sistema de revisión por pares. Fue fundada en 1988 (ISSN 0214-8293 y depósito legal SE-10-1989, impresa desde 1988 hasta 2013) con el objetivo de publicar estudios originales e inéditos sobre Patrimonio Cultural e Historia del Arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica. Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas. Se publica en formato electrónico, facilitando el acceso a su contenido bajo la licencia indicada y sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos. eISSN: 2659-5230



Equipo editorial

Dirección

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Pablo Navarro Morcillo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)
Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)
Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)
Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Comité científico

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)
Luisa Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta, España)
Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)
Buenaventura Bassegoda Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
Jaime H. Borja Gómez (Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia)
Belén Calderón Roca (Universidad de Málaga, España)
Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga, España)
Ignacio Cano Rivero (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)
Viviane Conceição Rodrigues (Centro de Estudos e Pesquisas Afro-Alagoano Quilombo e Museu Cultura Periférica, Maceió, Brasil)
Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia)
Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)
Fauzia Farneti (Università degli Studi di Firenze, Italia)
Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén, España)
David García Cueto (Museo Nacional del Prado, Madrid, España)
Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada, España)
Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca, Ecuador)
María del Pilar López (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia)
Rafael López Guzmán (Universidad de Granada, España)
Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Magno Mello (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil)
Luciano Migliaccio (Universidade de São Paulo, Brasil)
Benito Navarrete Prieto (Universidad de Alcalá de Henares, España)
Sandra Negro Tua (Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú)
Víctor Manuel Nieto Alcaide (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)
María Teresa Paliza Monduate (Universidad de Salamanca, España)
Aurora Rabanal Yus (Universidad Autónoma de Madrid, España)
Wifredo Rincón García (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)
Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga, España)
Antonio Salcedo Miliani (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España)
Olaya Sanfuentes (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile)
Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga, España)
Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)
Ricardo Tapia Zarricueta (Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile)
Antonio Urquizar Herrera (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)
Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

EDITA

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio@upo.es

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

Imagen de portada: Salvador Sánchez Barbudo, *La festa della Dogaressa* (detalle), 1896. Óleo sobre lienzo, 40 x 76,5 cm. Colección particular.

© Fotografía: cedida por Subarna, Casa de Subastas, Barcelona.

Diseño y maquetación: Referencias Cruzadas

referencias.maquetacion@gmail.com

Equipo de traducción: Concetta Bondi, coord., y Briana Palacios (Arizona State University, Phoenix, USA).

Periodicidad anual

Inicio de publicación: 1988

Año de edición: 2023

ISSN: 0214-8293 (versión impresa)

eISSN: 2659-5230 (versión digital)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en la base de datos Scopus, además de contar con el sello de calidad FECYT con Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género. Está evaluada en MIAR, CIRC (grupo B), Erih Plus y Latindex (Catálogo v1.0 (2002 - 2017) con 31 características cumplidas y Catálogo v2.0 (2018 -) con 38 características cumplidas). Además, está catalogada en Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arthistoricum.net y Dulcinea (Color ROMEO: Verde). También se encuentra indexada en, DOAJ, Dialnet, PIO, BASE, ÍndICES CSIC, Regesta Imperia y Recolecta.

La revista *Atrio* se financia a través del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia 2023-2026 de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

Dossier monográfico

Editores invitados

David Dal Castello (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Matías Ruiz Díaz (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Colaboración

María Siquier Herrera (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Evaluación del número 29 (2023)*

Ana María Agreda Pino (Universidad de Zaragoza, España)
José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
Raquel Álvarez Arce (Universidad de Valladolid, España)
Florencia Amado Silvero (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
M.ª del Rosario Anguita Herrador (Universidad de Jaén, España)
Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Montserrat Andrea Báez Hernández (Università di Teramo/KU Leuven, Roma, Italia)
Concetta Bondi (Arizona State University, Phoenix, USA)
Virginia Bonicatto (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
M. Elizabeth Boone (University of Alberta, Edmonton, Canada)
Valeria Bril (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Alberto Campuzano Sánchez (Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, Colombia)
Horacio Caride Bartrons (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Nora Coiticher (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Fernando Cruz Isidoro (Universidad de Sevilla, España)
Leandro Daich Varela (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Leandro Marcelo Dalle (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Elena Díez Jorge (Universidad de Granada, España)
Ezequiel Fernández Morón (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén, España)
Milena Gallipoli (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
Noelia Galván Desvaux (Universidad de Valladolid, España)
María del Castillo García Romero (Universidad de Cádiz, España)
María Garganté Llanes (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
María del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Amparo Graciani García (Universidad de Sevilla, España)
Elisabet Huntingford Antigas (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España)
Sivardo Agustín Lanfrit (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Sergio Martín Lobosco (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Juan Sebastián Malecki (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires, Argentina)
Alberto Mañero Gutiérrez (Universidad de Sevilla, España)

Fernando Martínez Nespral (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Carlos J. Morán Sánchez (Instituto de Arqueología de Mérida, España)
Áurea Muñoz del Amo (Universidad de Sevilla, España)
Javier Nesprías (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Valladolid, España)
Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia, España)
Julieta Perrotti Poggio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Marina Perruca Gracia (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España)
Agata Peskins (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
María Dolores Rincón Millán (Universidad de Sevilla, España)
Eduardo Rodríguez Bernal (Universidad de Sevilla, España)
Jesús Rojas-Marcos González (Universidad de Sevilla, España)
Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Mario Sabugo (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Francisco José Sánchez Montalbán (Universidad de Granada, España)
Luis Sanfilippo (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)
Mariano Schilman (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Marina Celeste Vasta (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Laura Josefina Vázquez (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Luis Villarreal Ugarte (Tecnológico de Monterrey, México)
Johanna Zimmerman (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Teresa Zweifel (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

* Listado de quienes han dado su autorización para hacer pública su participación en el proceso de evaluación de los artículos para *Atrio. Revista de Historia del Arte*.

ESTADÍSTICAS DEL NÚMERO 29 (2023)

Equipo editorial

- Comité editorial:
 - Apertura institucional: 62,50%
 - Apertura internacional: 25%
- Comité científico:
 - Apertura institucional: 97,30%
 - Apertura internacional: 40,54%

Evaluadores/as

- Número total de evaluadores/as participantes: 58
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 50 (86,21%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 8 (13,79%)

Artículos

- Recibidos y evaluados: 44
- Aceptados y publicados: 21 (47,73%)
- Rechazados: 23 (52,27%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 95 días

Perfil de los/las autores/as de los artículos publicados

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 27 (93,1%)
- Nacionales: 20 (68,97%)
 - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes: Catedral de la Asunción (Jaén, España), IES Juan Ramón Jiménez (Moguer, España), Institut Català d'Arqueologia Clàssica (Tarragona, España), Universidad Autónoma de Madrid (España), Universidade de

Santiago de Compostela (España), Universidad de Burgos (España), Universidad de Granada (España), Universidad de Huelva (España), Universidad de Jaén (España), Universidad de Oviedo (España), Universidad de Sevilla (España), Universidad de Valladolid (España), Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España), Universidad Politécnica de Madrid (España) y Universitat Politècnica de València (España).

Internacionales: 9 (31,03%)

- Las instituciones de los/as autores/as internacionales son las siguientes: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina), Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (México), Universidad de Buenos Aires (Argentina), Universidade Federal do Espírito Santo (Vitória, Brasil), Universidad de la República (Montevideo, Uruguay) y Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina).

Reseñas

- Recibidas: 10
- Publicadas: 10 (100%)

Perfil de los/las autores/as de las reseñas publicadas

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 6 (60%)
Nacionales: 100%
 - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes: Universidad Complutense de Madrid (España), Universidad de Castilla-La Mancha (Albacete, España), Universidad de Jaén (España), Universidad de La Laguna (España), Universidad de Salamanca (España), Universidad de Sevilla (España) y Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España).

índice

ARTÍCULOS

- 8 Sobre el gesto *χεῖρ' ἐπί καρπῶ* en la cultura visual etrusca y falisca
David Vendrell Cabanillas
- 26 La estética del *marmor* entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Reflexiones a partir de las fuentes textuales
Raúl Aranda González
- 48 La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana
Carme López Calderón
- 72 De Palermo a Mazara del Vallo: la colección de ornamentos litúrgicos del obispo Ugone Papè di Valdina
Ismael Amaro Martos
- 96 Escultores y retablistas en la catedral de Jaén durante el siglo XVIII
Felipe Serrano Estrella / Néstor Prieto Jiménez
- 122 La reconstrucción edilicia tras el terremoto de Lisboa. El caso de Nuestra Señora de la Granada de Moguer (1776-1783)
Alonso Manuel Macías Domínguez
- 140 Tradición y academicismo en la Lleida de finales del siglo XVIII: Isidro Rogé y su Escuela de Matemáticas
Isidro Puig Sanchis
- 164 La pintura neorrenacentista veneciana en la obra de Salvador Sánchez Barbudo a través del pintor José Villegas Cordero
Carmen Chofre García
- 182 "Nota pintoresca y de buen gusto": arte efímero en la cabalgata de Reyes Magos de Granada en sus primeras décadas de actividad (1912-1936)
Sara Rodríguez Luna
- 204 Visibilidad, afectos y marginalidad de mujeres mexicanas en la fotografía de Patricia Aridjis
Eunice Miranda Tapia
- 222 Idris Khan: Time and Memory Encapsulated
Salvador Jiménez-Donaire-Martínez
- 244 Reproducciones y obras de arte, ¿es la copia una buena alternativa a la diáspora patrimonial?
Zara Ruiz Romero

RESEÑAS

- 492 Pazos-López, Ángel, y Ana María Cuesta Sánchez, eds. *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*
Herbert González Zyma
- 496 Rojas Bustamante, Juan Pablo. *La Orden de Predicadores en Salamanca durante la Baja Edad Media. Estudio histórico artístico del convento medieval de San Esteban*
Lara Arribas Ramos
- 499 Almansa Moreno, José Manuel, Nuria Martínez Quesada, y Fernando Quiles García, eds. *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*
Juan Valiente Rico
- 503 Ágreda Pino, Ana María. *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*
Dolores Serrano-Niza
- 506 Díez Jorge, M.ª Elena, y Antonio Orihuela Uzal, eds. *Abierta de par en par. La casa del siglo XVI en el reino de Granada*
Fernando Quiles García
- 509 Birriel Salcedo, Margarita M., y Francisco García González, eds. *Casa y espacio doméstico en España y América (siglos XVI-XIX)*
María Núñez-González
- 512 Serrano de Haro, Amparo, y África Cabanillas. *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres*
Rocío Ortiz Blanquero
- 516 Fernández Martín, María Mercedes, y Magdalena Illán Martín. *Regla Manjón Mergelina, la condesa de Lebrija. Arte, filantropía y poder en Sevilla (1851-1938)*
Aurora Gordo Martos
- 519 Ferrario, Rachele. *Umberto Boccioni. Vita di un sovversivo*
Juan Agustín Mancebo Roca
- 523 Boone, M. Elizabeth. *España y América. Construcción de la identidad en las exposiciones internacionales (1876-1915)*
Victoria Sánchez Mellado

DOSSIER MONOGRÁFICO

Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX
David Dal Castello / Matías Ruiz Díaz (editores invitados)

- 275 Estudio preliminar. Lugares para la muerte: el siglo XX como enfoque problemático
David Dal Castello / Matías Ruiz Díaz
- 284 A cidade dos vivos e a cidade dos mortos: considerações geográficas sobre cemitérios, transformações urbanas e políticas territoriais na cidade de Vitória, Espírito Santo (1912-1989)
Paloma Barcelos Teixeira / Igor Martins Medeiros Robaina
- 308 Arquitectura funeraria en Gijón: el cementerio municipal de Deva. Análisis de los planteamientos urbanísticos (1989-1999)
Sandra Sánchez García
- 332 Manipular el suelo para llegar al cielo. Horacio Baliero y Carmen Córdova en el Cementerio de Mar del Plata (1961-1968)
María Soledad Bustamante / Noelia Galván Desvaux / Marta Alonso Rodríguez / Raquel Álvarez Arce
- 358 *Memento mori*. Espacio urbano y conmemoración funeraria en los cementerios de Willem Dudok, Jože Plečnik y Francisco Salamone para Hilversum, Liubliana y Azul
Marta García Carbonero
- 382 El nacimiento del tanatorio. Industria y arquitectura funeraria en España (1950-2000)
David Dal Castello
- 404 La inquietante presencia de la muerte. Su representación en el arte uruguayo en tiempos de la Segunda Guerra Mundial
William Rey Ashfield / Daniela Kaplan Stein
- 428 Lugares de la muerte en la capital colombiana dentro del contexto de la violencia, siglos XX y XXI
Sandra Patricia Bautista Santos
- 448 La morada moderna y contemporánea de la memoria colectiva: memoriales en Europa, Latinoamérica y México
Fabrizio Lázaro Villaverde / Edith Cota Castillejos
- 472 Arquitectura y muerte: dinámicas espaciales en el cementerio de Saldungaray, Provincia de Buenos Aires, Argentina
Silvia Carlini Comerci / Bárbara Martínez

index

ARTICLES

- 8 On the Gesture *χεῖρ' ἐπί καρπῶ* in Etruscan and Faliscan Visual Culture
David Vendrell Cabanillas
- 26 The Aesthetics of *Marble* between Late Antiquity and the Early Middle Ages; Reflections from Textual Sources
Raúl Aranda González
- 48 The Virgin and the (Wrongly) So-called Symbols of the Litany of Loreto
Carme López Calderón
- 72 From Palermo to Mazara del Vallo: The Collection of Liturgical Vestments of Bishop Ugone Papè di Valdina
Ismael Amaro Martos
- 96 Sculptors and Altarpiece Makers in the Jaén Cathedral in the Eighteenth Century
Felipe Serrano Estrella / Néstor Prieto Jiménez
- 122 Building Reconstruction after the Lisbon Earthquake: The Case of Nuestra Señora de la Granada of Moguer (1776-1783)
Alonso Manuel Macías Domínguez
- 140 Tradition and Academicism in Lleida at the End of the 18th Century: Isidro Rogé and his School of Mathematics
Isidro Puig Sanchis
- 164 Neo-Renaissance Painting in the Work of Salvador Sánchez Barbudo through the Painter José Villegas Cordero
Carmen Chofre García
- 182 "Picturesque and Tasteful Spectacle": Ephemeral Art in the Parade of the Three Wise Men of Granada in its Early Decades of Activity (1912-1936)
Sara Rodríguez Luna
- 204 Visibility, Affections, and the Marginality of Mexican Women in the Photography of Patricia Aridjis
Eunice Miranda Tapia
- 222 Idris Khan: tiempo y memoria encapsulados
Salvador Jiménez-Donaire-Martínez
- 244 Reproductions and Works of Art; is Copying a Good Alternative to the Heritage Diaspora?
Zara Ruiz Romero

BOOK REVIEWS

- 492 Pazos-López, Ángel, y Ana María Cuesta Sánchez, eds. *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media*
Herbert González Zymła
- 496 Rojas Bustamante, Juan Pablo. *La Orden de Predicadores en Salamanca durante la Baja Edad Media. Estudio histórico artístico del convento medieval de San Esteban*
Lara Arribas Ramos
- 499 Almansa Moreno, José Manuel, Nuria Martínez Quesada, y Fernando Quiles García, eds. *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*
Juan Valiente Rico
- 503 Ágreda Pino, Ana María. *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna*
Dolores Serrano-Niza
- 506 Díez Jorge, M.^a Elena, y Antonio Orihuela Uzal, eds. *Abierta de par en par. La casa del siglo XVI en el reino de Granada*
Fernando Quiles García
- 509 Birriel Salcedo, Margarita M., y Francisco García González, eds. *Casa y espacio doméstico en España y América (siglos XVI-XIX)*
María Núñez-González
- 512 Serrano de Haro, Amparo, y África Cabanillas. *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres*
Rocío Ortiz Blanquero
- 516 Fernández Martín, María Mercedes, y Magdalena Illán Martín. *Regla Manjón Mergelina, la condesa de Lebrija. Arte, filantropía y poder en Sevilla (1851-1938)*
Aurora Gordo Martos
- 519 Ferrario, Rachele. *Umberto Boccioni. Vita di un sovversivo*
Juan Agustín Mancebo Roca
- 523 Boone, M. Elizabeth. *España y América. Construcción de la identidad en las exposiciones internacionales (1876-1915)*
Victoria Sánchez Mellado

MONOGRAPHIC DOSSIER

Places for Death. Scenes, Social Practices and Urban Objects in the 20th Century
David Dal Castello / Matías Ruiz Díaz (guest editors)

- 275 Preliminary Study. Places for Death: the 20th Century as a Problematic Approach
David Dal Castello / Matías Ruiz Díaz
- 284 The City of the Living and the City of the Dead: Geographical Considerations on Cemeteries, Urban Transformations, and Territorial Policies in the City of Vitória, Espírito Santo, Brazil (1912-1989)
Paloma Barcelos Teixeira / Igor Martins Medeiros Robaina
- 308 Funerary Architecture in Gijón: Municipal Cemetery of Deva. Analysis of the Urbanistic Plans (1989-1999)
Sandra Sánchez García
- 332 To Manipulate the Ground to Reach the Sky: Horacio Baliero and Carmen Córdova for the Mar del Plata Cemetery (1961-1968)
María Soledad Bustamante / Noelia Galván Desvaux / Marta Alonso Rodríguez / Raquel Álvarez Arce
- 358 *Memento Mori*. Urban Space and Funerary Commemoration in the Cemeteries by Willem Dudok, Jože Plečnik, and Francisco Salamone in Hilversum, Ljubljana, and Azul
Marta García Carbonero
- 382 The Birth of Tanatorio. Funeral Industry and Architecture in Spain (1950-2000)
David Dal Castello
- 404 The Disturbing Presence of Death. Its Representation in Uruguayan Art in Times of the Second World War
William Rey Ashfield / Daniela Kaplan Stein
- 428 Places of Death in the Colombian Capital within the Context of Violence, Centuries XX and XXI
Sandra Patricia Bautista Santos
- 448 The Modern and Contemporary Abode of Collective Memory: Memorials in Europe, Latin America, and Mexico
Fabricio Lázaro Villaverde / Edith Cota Castillejos
- 472 Architecture and Death: Spatial Dynamics in the Cemetery of Saldungaray, Province of Buenos Aires, Argentina
Silvia Carlini Comerci / Bárbara Martínez

ARTÍCULOS | ARTICLES



Sobre el gesto χεῖρ' ἐπί καρπῶ en la cultura visual etrusca y falisca

On the Gesture χεῖρ' ἐπί καρπῶ in Etruscan and Faliscan Visual Culture

David Vendrell Cabanillas

Universidad Autónoma de Madrid, España

david.vendrell@uam.es

0000-0002-7137-5489

Recibido: 02/02/2023 | Aceptado: 06/09/2023

Resumen

Hacia la primera mitad del siglo VI a.C., la cultura visual etrusca se apropia de un gesto de origen egipcio pero característico del arte griego llamado χεῖρ' ἐπί καρπῶ (agarrar la muñeca) y, a lo largo de los siglos venideros es, en algunas ocasiones, adaptado y reinterpretado otorgándole, de esta manera, un significado semántico distinto al original. Así pues, una vez introducidas ciertas cuestiones generales sobre el gesto en cuestión, el objetivo del presente estudio es, por un lado, presentar un breve recorrido de los ejemplos visuales etruscos y, también, faliscos, más característicos en los que está presente dicho ademán y, por otro lado, exponer las múltiples lecturas que adquiere según la narrativa visual, a pesar de que, entre ellas, podemos anticipar que la mayoritaria es aquella que toma una dimensión funeraria.

Abstract

Around the first half of the 6th century BC, Etruscan visual culture appropriated a gesture of Egyptian origin but characteristic of Greek art called χεῖρ' ἐπί καρπῶ (to grab the wrist) and, over the coming centuries, it was adapted and, on some occasions, even reinterpreted, granting it, in this way, a semantic meaning different from the original. Thus, the objective of this study is, on the one hand, to present a brief overview of the most characteristic Etruscan and Faliscan visual examples in which said gesture is identified and, on the other hand, to expose the multiple readings it acquires according to the visual narrative, although, among them, we can anticipate that the funerary is the main one feature.

Palabras clave

χεῖρ' ἐπί καρπῶ
Gesto de agarrar la muñeca
Gestualidad
Ofrecimiento
Cultura visual etrusca y falisca
Mundo funerario etrusco

Keywords

χεῖρ' ἐπί καρπῶ
Wrist-Grasping Gesture
Gestuality
Offering
Etruscan and Faliscan Visual Culture
Etruscan Funerary World

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vendrell Cabanillas, David. "Sobre el gesto χεῖρ' ἐπί καρπῶ en la cultura visual etrusca y falisca." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 8-25. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7829>.

© 2023 David Vendrell Cabanillas. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La tradición historiográfica¹ y el actual impulso a los estudios sobre la gestualidad en el mundo grecorromano antiguo, y su recepción a lo largo de la historia², es razón por la cual vamos a centrarnos en el presente estudio en un caso muy poco tratado por la tradición historiográfica: la apropiación etrusca de uno de los esquemas gestuales más característicos en el arte griego antiguo. Nos referimos al denominado *χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ*³ o *cheir' epì karpō*⁴, el cual es representado mediante el acto de agarrar por la muñeca a alguien. De hecho, es uno de los arquetipos característicos del hombre ejercido a la mujer⁵.

Este gesto comunicativo de tipo no verbal aparece por primera vez en el arte griego⁶ durante la época geométrica (siglo VIII a. C.)⁷ y permanece entre los siglos VII⁸-V a. C. Tradicionalmente, desde una lectura presentista posiblemente fundamentada en modernas construcciones culturales sobre la violencia de género, se ha interpretado como un gesto de posesión y control⁹. Aun así, el significado semántico del verbo *καρπῷ* ofrece una aproximación bien distinta. Éste se refiere al proceso según el cual un árbol da un fruto, a la aportación de una víctima a un sacrificio, o del gozo y disfrute del uso de algo o alguien. Por lo tanto, más bien, el gesto debería leerse como de "ofrecimiento" que invita a una acción

- * Agradezco los comentarios y sugerencias compartidas por el Dr. Jorge Tomás García (Universidad Autónoma de Madrid), la Dra. Carmen Sánchez Fernández (Universidad Autónoma de Madrid), y la Dra. Barbara Arheid (Museo Archeologico Nazionale di Firenze).
1. Gerhard Neumann, *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst* (Berlin: de Gruyter, 1965), <https://doi.org/10.1515/9783110856606>; Timothy John Mc Niven, *Gestures in Attic vase painting: Use and meaning, 550 - 450 B.C.* (Ann Arbor: UMI, 1989); Timothy John Mc Niven, *Behaving like a child: Immature gestures in Athenian Vase Painting* (Princeton: New Jersey: The American School of Classical Studies, 2007), 85-99.
 2. Rafael Jackson-Martin y Jorge Tomás García, "Hijos de Endimión: memoria gestual, desnudos y géneros del mundo antiguo a la cultura visual contemporánea," en *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, eds. Luis Unceta Gómez y Helena González Vaquerizo (Madrid: Catarata - UAM Ediciones, 2002), 129-160.
 3. Es muy probable que la nomenclatura tradicional del gesto proceda de Homero (*Od.* 24. 397).
 4. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 59-66; John Howard Oakley y Rebecca H. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens* (Madison: University of Wisconsin Press, 1993); Alan Lindley Boegehold, *When a gesture was expected: A selection of examples from archaic and classical Greek literature* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 17-18; Anne-Marie Vèrilhac y Claude Vial, *Le mariage grec du vie siècle avant J.-C. à l'époque d'Auguste* (Athens: Ecole Française d'Athènes, 1998), 312-323; Monica Baggio, *I gesti della seduzione: Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003), 108.
 5. Oakley y Sinos, *The Wedding*, 32. Aunque, en algunas ocasiones, también ocurre a su homólogo masculino. Hom. *Il.* XXIV.671-672; Londres, British Museum: 1843,1103.47 (E162); BAPD n.: 202006. Por otro lado, también puede ejercerlo una diosa (Nápoles, Museo Archeologico Nazionale: Stg 120; LIMC ID: 15202) y la propia mujer, por ejemplo, en imágenes de danza femenina cuyas participantes se agarran sus respectivas muñecas. Hom. *Il.* XXIV.671-72; *h.Hom. h.Ap.* 182ff; Oakley y Sinos, *The Wedding*, 32; Antonia Roumpi "Χεῖρ ἐπὶ καρπῷ. The Samothracian frieze of dancing maidens revisited," *Imago Musicae*, no. 21-22 (2004): 29-48.
 6. Sin embargo, es posible que el origen sea egipcio puesto que aparece en relieves desde la quinta dinastía (2494-2345 a.C.). También se documenta en el arte neohitita del siglo VIII a. C. Ekrem Akurgal, *The Art of Greece: Its Origins in the Mediterranean and Near East* (New York: Crown Publishers, 1968), 209, fig. 93.
 7. Londres, British Museum: 1899,0219.1.
 8. 1) Atenas, Museo Arqueológico Nacional: 15829; 2) Vinciane Pirenne-Delforge y Gabriella Pironti, *The Hera of Zeus: Intimate Enemy, Ultimate Spouse* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 144, 146, <https://doi.org/10.1017/9781108888479>.
 9. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 59; Morris Silver, *Slave-wives, single women and "bastards" in the ancient Greek world: Law and economics perspectives* (Oxford: Oxbow Books, 2018), 61, <https://doi.org/10.2307/j.ctv13pk84j>.

(normalmente definida por un carácter ritual) que implica una movilidad física hacia un nuevo espacio y tiempo y/o ante un agente que anteriormente no estaba presente.

Por ello, a pesar de que aparece figurado en una gran variedad de temáticas, por excelencia, se representa en aquella nupcial¹⁰ llamada *chamaipous* por Pólux¹¹. En ella, la doncella o *parthenos* velada es agarrada por el novio por la muñeca durante la *nymphagogia* o procesión ritual nocturna en la que éste se llevaba a su prometida desde la casa del padre hasta su nuevo hogar, en compañía de familiares y amigos¹². Así pues, el gesto codifica en el imaginario ateniense¹³ la transferencia de la autoridad legal de la mujer por parte del padre al nuevo *kyrios*, es decir, al marido, lo que simboliza el tránsito de la mujer de la adolescencia hacia la madurez.

Cultura visual etrusca y falisca

Este esquema gestual griego es apropiado por la cultura visual etrusca de forma temprana hacia la primera mitad del siglo VI a. C. y permanece a lo largo de los siglos V y IV a. C., representándose en diferentes lenguajes artísticos como, por ejemplo, en la pintura mural, en espejos, en la cerámica etrusca de *bucchero nero*, de figuras negras y de figuras rojas, en la glíptica¹⁴, en sarcófagos y urnas funerarias.

A pesar de que la gestualidad es un marcador cultural que forma parte de la identidad cultural de un *ethnos*, es probable que, por un proceso de asimilación y apropiación, el etrusco con una posición relevante (perteneciente a la aristocracia o a prósperas élites) participase de ciertos esquemas mentales de una *koiné* cultural mediterránea común y, por lo tanto, comprendiera que se trataba de un gesto de ofrecimiento.

10. Ya presente desde finales del siglo VI a. C., por ejemplo, en una imagen de las bodas de Tetis y Peleo del pintor Eufronio. Atenas, Museo Arqueológico: Il. 176. Otros ejemplos: 1) Boston, Museum of Fine Arts: 03.802; BAPD n.: 15815; LIMC ID: 36404; 2) Londres, British Museum: 1894,0719.1 (D11); BAPD n.: 211904; LIMC ID: 20887; 3) Atenas, Museo Arqueológico Nacional: 1174; BAPD n.: 214896; 4) Bruselas, Musées Royaux: A3547; BAPD n.: 216669; 5) Nueva York, Brooklyn Museum: 34.279; BAPD n.: 216676; 6) Maratón, Museo Arqueológico: K329; BAPD n.: 9029841; 7) Atenas, Museo Benaki: 35494; BAPD n.: 9029964; 8) Atenas, Museo Benaki: 37914; BAPD n.: 9029965; 9) Atenas, Museo de la Acrópolis: NA 1957 Aα 694; NA 1957 Aα 709; NA 1957 Aα 1743; NA 1955 Aα 15; NA 1955 Aα 8.

11. Poll. *Onom.* III.40; Silver 2018: 60.

12. Diod. Sic. XIX. 34, 3, 10; Eur. *Hel.* 722-725; Eur. *Alc.* 916; Men., *Sam.*, 730; Oakley y Sinos, *The Wedding*, 26-27.

13. A) De rapto: 1) Palermo, Museo Archeologico Regionale: 1503; BAPD n.: 201958; LIMC ID: 12807; 2) Londres, British Museum: 1873,0820.376 (E65); BAPD n.: 203912; LIMC ID: 3343; 3) Nueva York, Metropolitan Museum of Art: 41.162.139; BAPD n.: 214079; 4) París, Cabinet des Médailles: 539; BAPD n.: 205180; LIMC ID: 342. B) Míticas: 1) Londres, British Museum: 1843,1103.92 (E76); BAPD n.: 204400; LIMC ID: 27338; 2) Berlín, Antikensammlung: F1902; BAPD n.: 302032; LIMC ID: 11170; 3) BAPD n.: 204078; 3) Ciudad del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco: 17886; BAPD n.: 207147; LIMC ID: 36692.

14. Boston, Museum of Fine Arts: 21.1197.

Por esta misma razón, inicialmente, parece que los etruscos otorgan al gesto su significado semántico original, tal y como ocurre en el ejemplo más arcaico documentado. Éste se encuentra en un cáliz chiusino de *bucchero nero* fechado hacia el 600-550 a. C.¹⁵, cuyo exterior está decorado con un friso de figuras en bajorrelieve en cuyo segundo grupo (el cual se repite cinco veces) se figura, custodiada por dos hombres desnudos armados con lanzas, una mujer sentada en un *diphros okladias* que parece recibir o hacer entrega de un objeto (no identificable) a una mujer, y un hombre armado con una lanza que lleva ante ella una muchacha a la que agarra (en cuatro de las cinco ocasiones) por la muñeca. Si bien en el primer grupo parece representarse una recepción/asamblea ante *Tinia*/Zeus sentado en un trono¹⁶, de manera que se ubicaría, por lo tanto, en una esfera divina, el segundo grupo figuraría quizás una recepción/asamblea ante un miembro de una élite (sugerido por el carácter aristocrático del *diphros okladias* de tipo chiusino¹⁷), situándose, por lo contrario, en una esfera humana. Sea como fuere, aunque es improbable determinar el propósito de ésta última, el ofrecimiento de ambos agentes quizá responda a relaciones de tipo familiar/clientelar¹⁸.

También se podría aplicar el significado semántico original en otros ejemplos. En primer lugar, en una de las pinturas murales de la "Tomba dei Giocolieri" de *Tarxunal*/Tarquinia (fecha hacia el 530 a. C.), en la cual un anciano (quizás *Teresias*/Tiresias¹⁹) camina apoyándose en un *rhabdos* y agarrando la muñeca derecha de un joven imberbe y desnudo²⁰. En segundo lugar, un ánfora vulcente fechada hacia el 510-500 a. C., atribuida al pintor de Micali y hallada en *Velx*/Vulci²¹, preside en su cuerpo una escena en la que podemos ver a un hombre barbado que agarra la muñeca de un niño, indicándole quizás la tarea de trepar por un árbol. Pero, más allá de cual fuese su cometido y lo habitual que pueda suponer llevar a los niños cogidos de la mano o, en este caso, por la muñeca, el gesto podría indicar, tal y como sugiere T. McNiven²², una cuestión de jerarquía: el

15. Londres, British Museum: 1814,0704.464 (H187).

16. Éste, sosteniendo una lanza en su mano derecha y una fiala en su izquierda, parece recibir a una figura masculina que sostiene un arco seguida de dos mujeres vestidas.

17. Alessandro Naso, "Caratteri distintivi delle élites arcaiche nell'Italia preromana," en *Ascesa e crisi delle aristocrazie arcaiche in Etruria e nell'Italia preromana. Atti del XXVII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria*, ed. Giuseppe M. della Fina (Roma: Quasar, 2020), 141.

18. Encontramos una imagen similar en otro cáliz chiusino de *bucchero nero* fechado hacia mediados del siglo VI a.C. Pandolfini Casa d'Aste, Firenze, 21-11-2011, n.345.

19. Francesco Roncalli, "La Tomba dei Giocolieri di Tarquinia: una proposta di lettura," en *Aeimnēstos: Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, ed. Benedetta Adembri (Firenze: Centro Di, 2006), 407-423.

20. Francesco De Angelis, "Il destino di Hasti Afunei: Donne e famiglia nell'epigrafia sepolcrale di Chiusi," en *L'écriture et l'espace de la mort: épigraphie et nécropoles à l'époque préromaine*, coord. Marie-Laurence Haack (Rome: École Française de Rome, 2016), 348, n.13, <https://doi.org/10.4000/books.efr.2765>.

21. Londres, British Museum: 1865,0103.25 (B64).

22. Mc Niven, *Behaving like*, 89.

estatus del muchacho estaría por debajo del adulto. Aunque, quizás, sólo se trate del gesto de aquel que lleva la iniciativa ante una acción determinada.

En tercer lugar, en un espejo etrusco fechado hacia el segundo cuarto del siglo V a. C. y hallado en *Vely/Vulci*²³ se representa²⁴ el episodio de Tideo narrado en el mito de “Los Siete contra Tebas”: *Menrva*/Atenea alada, vestida con égida y tocada con *stephane* agarrando la muñeca de Athanasía, es decir, la personificación de la inmortalidad, con el fin de ofrecérsela a Tideo, cuya atrocidad al devorar los sesos de la cabeza de Melanipo mientras éste está aún vivo disuade a la diosa de sus intenciones de salvar a su protegido.

Asimismo, en Etruria, el gesto aparece en escenas de lucha masculina²⁵, de rapto²⁶, y de lucha mítica²⁷. Por otro lado, es utilizado por parte de la mujer con el fin de protegerse y defenderse a sí misma ante un peligro externo; una fórmula ya presente en el arte griego antiguo como, por ejemplo, en una copia romana de la representación original del escudo de la Atenea Parthenos de Fidias del Partenón, en la que se representa a una derrotada amazona agarrando la muñeca de un soldado griego que estaría a punto de ejecutarla²⁸.

En cualquier caso, disponemos de *exempla* en los que una mujer/ménade es quien agarrando la muñeca de un sátiro para pararlo (Fig. 1. 1)²⁹, de la misma manera que en la cara A de un estamno etrusco de figuras rojas fechado hacia el 325-300 a. C. y atribuido al Grupo del Embudo³⁰ (Fig. 1. 2) y en la cara B de una gran cratera de volutas falisca de figuras rojas fechada hacia el 360-350 a. C., atribuida al pintor de la Aurora y hallada en tumba 153 (CXV) de la necrópolis “delle Colonnate” en *Falerii*³¹ (Fig. 1. 3), en la que vemos

23. París, Cabinet des Médailles: Br1289; LIMC ID: 25914.

24. Tres imágenes vasculares áticas representan la misma idea: 1) Galerie Cahn, Auction 10, 13-11-15, n.67; 2) Bertolami FineArt, Archeologia, 85, 14-12-2020, n.24; 3) BAPD n.: 214435.

25. 1) Raffaella Da Vela, “Equilibrio e movimento del corpo in alcuni rilievi chiusini di età arcaica e subarcaica,” en *L'arte e la produzione artigianale in Etruria*, ed. Scuola di Etruscologia e archeologia dell'Italia Antica (Roma: Quasar, 2006), 169, fig.9.1; 2) Palermo, Museo Archeologico Regionale “Antonio Salinas”: NI 8449; Jean-René Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi* (Roma: Ecole Française de Rome, 1984), 10; 3) París, Musée du Louvre: MA 3633.

26. Londres, British Museum: 1966,0328.13.

27. 1) *Pele*/Peleo y *Atlna*/Atalanta. Eduard Gerhard, *Etruskische Spiegel* (Roma: Ed. Ardita, 1965), II, 224; 2) Soldados y amazonas. Londres, British Museum: 1913,1217.1.

28. El Pireo, Museo Arqueológico: 75-79; Evelyn B. Harrison, “Motifs of the City-Siege on the Shield of Athena Parthenos,” *American Journal of Archaeology*, no. 85.3 (1981), 286, <https://doi.org/10.2307/504171>.

29. 1) Londres, British Museum: 1853,0110.3; 2) París, Musée du Louvre: CA 2604.2.

30. *Kunstwerke der Antike: Auktion 70. Antike Gläser. Griechische, etruskische und römische Bronzen (Sammlung SUTER, Basel). Schmuck der Antike. Griechische Vasen. Etrurien-Griechenland-Unteritalien (Nachlass Dr. Ferruccio BOLLA, Lugano). 14. November 1986.* (Basel: Münzen und Medaillen AG, 1986), n.229.

31. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 2491; BAPD n.: 9002148; LIMC ID: 12805.



Fig. 1. 1) Copa falisca de figuras rojas hallada en *Falerii*, ca. 350-300 a. C. Paris, Musée du Louvre: CA 2604.2; 2) Estamno etrusco de figuras rojas atribuido al Grupo del Embudo, ca. 325-300 a. C. Münzen und Medaillen AG Basel. Auktion 70, 14-11-1986, n. 229; 3) Cratera de volutas falisca de figuras rojas atribuida al pintor de la Aurora, ca. 360-350 a. C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 2491. © Fotografías: Museo del Louvre, Münzen und Medaillen AG Basel y Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia.

a la nereida *Thetis*/Tetis agarrando la muñeca izquierda de *Pele*/Peleo³² quien le rapta en el espacio de la fuente³³. Inclusive, en un espejo etrusco fechado hacia el siglo IV a. C. se representa a Perseo decapitando a Medusa mientras ésta intenta resistirse agarrando la muñeca izquierda de su verdugo³⁴.

Aunque, el intento por bloquear el peligro es también representado mediante una variante gestual identificada en una enócoe falisca de figuras rojas fechada hacia el 330-320 a. C., atribuida al Grupo Fluido y procedente de *Velzna*/Orvieto³⁵, en la cual una mujer/ménade desnuda agarra la parte del antebrazo más próxima a la muñeca de un sátiro desnudo y barbado que acerca su mano derecha hacia el rostro de la mujer.

Pero, también, el gesto de agarrar la muñeca sería utilizado con motivo de la celebración de procesiones, tal y como se aprecia en un alabastron caeretano de figuras negras fechado hacia el 525-500 a. C. y atribuido al pintor del Águila³⁶, en el cual se representa a un flautista dirigiendo a una procesión de cinco mujeres que se agarran las muñecas las unas a las otras e, incluso, sería utilizado con el fin de mostrar reciprocidad ante la afectividad de un segundo³⁷. Ejemplo de ello es un espejo etrusco fechado hacia principios

32. Aunque no es descartable que aquello que agarre sea el antebrazo de *Pele*/Peleo.

33. Sobre imágenes etruscas del rapto de Tetis en las que aparece nuestro gesto, ver: Dominique Briquel, "Sur les faux miroirs étrusques avec enlèvement de Thétis par Pélée," *Ocnus*, no. 29 (2021), 41-57.

34. Boston, Museum of Fine Arts: 61.1257.

35. Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology: 8-985.

36. Nueva York, Metropolitan Museum of Art: 1981.11.7; Richard Daniel De Puma, *Etruscan art in the Metropolitan Museum of Art* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013), 130-131, fig.4.111.

37. Nueva York, Metropolitan Museum of Art: 97.22.16; De Puma, *Etruscan art*, 174, fig.6.3.



Fig. 2. 1) Ánfora etrusca de figuras rojas atribuida al Grupo de Vanth, ca. 330-320 a. C. Orvieto, Museo Etrusco "Claudio Faina": 2647; 2) Urna funeraria chiusina, ca. II a. C. París, Musée du Louvre: Cp3783. © Fotografías: autor y Museo del Louvre.

del siglo IV a. C. y procedente de *Persna*/Perugia, en cuyo disco se representa a *Elchsntre*/Paris observando a una *Turan*/Afrodita que coloca su mano izquierda en el mentón³⁸ de una *Elinei*/Helena que le agarra la muñeca con la mano derecha; un esquema gestual que ya aparece en el arte griego antiguo con anterioridad³⁹.

Ahora bien, el gesto *cheir' epi karpō* recibe en la cultura visual etrusca un significado eminentemente funerario. Si bien en varias imágenes áticas vemos a Hermes que se lleva las almas de los difuntos para entregárselas a Caronte, quien se las lleva al Inframundo⁴⁰, en Etruria, coincidiendo con M. Bonamici⁴¹, está asociado a los demonios psicopompos (*Charun* y *Vanth*) que guiaban a las sombras de los difuntos (*hinthial*) hacia las puertas de acceso al Más Allá⁴².

Por ejemplo, por un lado, dos ánforas etruscas fechada hacia el 330-320 a. C. y atribuidas al Grupo de Vanth⁴³ (Fig. 2. 1) presiden una imagen que representaría a *Charun* agarrando la muñeca del alma de un anciano ataviado hacia las puertas del Más Allá

38. Sobre el gesto de la mano en el mentón de origen griego, ver: Lindley Boegehold, *When a gesture*, 18-19; Tadashi Tanabe, "Diffusion on the greek gesture of touching another's chin with raised hand in the east," en *Parthica. Incontri di culture nel mondo antico*, ed. Antonio Invernizzi (Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010), 81-94.

39. Tanabe, "Diffusion on", fig.1-2.

40. Neumann, *Gesten und Gebärden*, 64. 1) Boston, Museum of Fine Arts 95.47: BAPD n.: 207863; LIMC ID: 4163; 2) Palermo, Palazzo Branciforte; BAPD n.: 2701; LIMC ID: 25144; 3) Bruselas, Musées Royaux: A903; BAPD n.: 216482.

41. Marisa Bonamici, "Lo stamnos di Vienna 448: una proposta di lettura," *Prospettiva*, no. 89/90 (1998), 14, n.80.

42. 1) Londres, British Museum: 1839,1025.10 (F486); LIMC ID: 12109; 2) Plektron. Fine Arts, "Important etruscan calyx krater in six's technique attributed to the Praxias Group," consultado el 1 de febrero de 2023, <https://www.plektronfinearts.com/artwork-details/MT13/important-etruscan-calyx-krater-in-six-s-technique-attributed-to-the-praxias-group>.

43. Orvieto, Museo Etrusco "Claudio Faina": 2645 y 2647; LIMC ID: 2826 y 2831.

custodiadas por Cerbero. Por otro lado, en dos urnas funerarias chiusinas fechadas hacia el siglo II a. C.⁴⁴, cuyas composiciones son muy similares, representan a *Vanth* sosteniendo una antorcha con la mano derecha (alumbrando el oscuro y lúgubre camino) y agarrando la muñeca de la sombra (*hinthial*) del difunto con la mano izquierda justo enfrente de las puertas del Inframundo custodiadas por Cerbero y donde se encuentra también un hombre togado que extiende su mano derecha a modo de gesto de saludo, quizás un familiar o allegado del recién fallecido (Fig. 2. 2). De igual forma, en una estela funeraria felsinea (llamada "di S. Michele in Bosco") se representaría a *Charun* agarrando la muñeca de una difunta ricamente vestida y en otra estela (llamada "di Polisportivo B") quizás a *Vanth* agarrando la muñeca de un difunto imberbe y vestido con *himation*⁴⁵.

Asimismo, F. D. Angelis⁴⁶ propone (sin manifestarlo de forma clara) que en la "Tomba dei Demoni Azzurri" fechada hacia el 430-400 a. C. y situada en la necrópolis de Monterrozi de *Tarxunal*/Tarquinia también se documenta dicho gesto. Lamentablemente, no especifica su localización exacta, aunque es lógico pensar que estaría en la pintura mural de la derecha según se accede a la cámara de la tumba, en la que el alma de la difunta, en compañía de cuatro demonios, dos de ellos de piel azul, se dirige hacia el río Aqueronte dónde les aguardan quizás dos de sus antepasadas⁴⁷. Sin embargo, la última reconstrucción de su estado original llevada a cabo en el marco del Programa "Technologie italiane per la grande pittura etrusca da Veio a Tarquinia"⁴⁸ nos permite esclarecer que, realmente, la difunta es agarrada de la cintura por un demonio alado mientras que parece ser guiada por otro demonio azul hacia la entrada del Inframundo.

Por otro lado, merece especial importancia tener en cuenta que el gesto *cheir' epì karmo* no solamente tiene lugar como resultado de la interacción entre dos sujetos. A diferencia de lo estrictamente convencional, en (al menos⁴⁹) una escena de *prothesis* que decora en relieve un *cippus*⁵⁰ chiusino fechado hacia finales del siglo VI a. C. y/o principios del siglo V a. C. (Fig. 3), vemos a dos individuos masculinos, en este caso, dos posibles allegados, que realizan el gesto a sí mismos justo por encima de la cabeza⁵¹ en actitud

44. París, Musée du Louvre: CA3737; Cp3783.

45. Elisabetta Govi, "Lo studio delle stele Felsinee. Approccio metodológico e analisi del linguaggio figurativo," en *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C.*, ed. Giuseppe M. Della Fina (Roma: Quasar, 2014), n.130, fig.22.

46. De Angelis, "Il destino," 348, n.13.

47. Stephan Steingraber y Rusell Stockman, *Abundance of life: Etruscan wall painting* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006), 181.

48. Programma Operativo Nazionale "Ricerca e Competitività 2007-2013" IT@CHA - PON01_00625.

49. Quizá, también, en: Chiusi, Museo Nazionale Etrusco: 2276.

50. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek: HIN 81.

51. Laurel Taylor, "Death on Display: 'Breaking Bad' with Etruscan funerary imagery," en *Breaking with Convention in Italian Art*, ed. Julia C. Fischer (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 7-25.



Fig. 3. Cipo etrusco con escena de *prothesis*, ca. 600 a. C. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, HIN 81. © Fotografía: Ny Carlsberg Glyptotek.

de lamentación ante el cuerpo de la difunta que yace sobre una *kliné*. Si bien este gesto no se documenta en el corpus griego⁵² de gestos del dolor trabajado de forma independiente por I. Huber⁵³ y M. Pedrina⁵⁴, la imagen funeraria se ve complementada por una escena de lamentación protagonizada por mujeres⁵⁵.

Asimismo, cabe detenernos en un interesante caso de estudio: la representación del gesto en dos sarcófagos etruscos. El primer caso se encuentra en el sarcófago vulcente de *Ramtha Viśnai* fechado hacia el 300 a. C. y procedente de la necrópolis de Ponte Rotto de *Vely/Vulci* (Fig. 4)⁵⁶. Mientras que en la cubierta del mismo se representa un hombre y una mujer acostados y envueltos en un gran manto, en uno de sus lados

52. Laurel Taylor, "Performing the Prothesis: Gender, Gesture, Ritual and Role on the Chiusine Reliefs from Archaic Etruria," *Etruscan Studies. Journal of the Etruscan Foundation*, no. 17 (2014), 16, <https://doi.org/10.1515/etst-2014-0007>.

53. Ingeborg Huber, *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst* (Mannheim; Möhnensee: Bibliopolis, 2001).

54. Marta Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.): Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco* (Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001).

55. Taylor, "Performing", 15.

56. Boston, Museum of Fine Arts: 1975.799.



Fig. 4. Sarcófago vulcente de *Ramtha Viśnai* procedente de la necrópolis de Ponte Rotto de *Vely/Vulci*, ca. 300 a. C. Boston, Museum of Fine Arts: 1975.799. © Fotografía: Museum of Fine Arts, Boston.

largos vemos una escena en relieve interpretada como las nupcias de la pareja y/o su reencuentro en el Más Allá.

En el centro, el hombre vestido con *himation* (*tebenna* en etrusco), *Arnth Tetnies*, sostiene un *rhabdos* en la mano izquierda y coloca su mano alrededor de la muñeca de la mujer, *Ramtha Viśnai*, mientras que ésta coloca su mano izquierda en el hombro de su marido. Cuatro asistentes siguen a cada lado. A la izquierda, vemos un hombre con un bastón alto del que cuelga quizás un balsamario; una mujer con una bandeja sobre la cabeza y un cántaro en la mano derecha; una mujer con un *flabellum* en la mano izquierda y una sítula en la derecha; y una mujer con una lira y plectrón. A la derecha, un joven sostiene una silla curul, otro un *lituus*; un tercero un *cornu*; y una mujer un *diaulós* con la mano izquierda y una corona con la derecha. Estos objetos no sólo se vinculan respectivamente al ámbito femenino y masculino, sino que manifiestan el rango social y el estatus de *Arnth Tetnies* y *Ramtha Viśnai* dentro de la comunidad vulcente de finales del siglo IV a. C. y/o principios del siglo III a. C.⁵⁷

El segundo caso se encuentra también en uno de los lados largos de un sarcófago chiussino de *Hasti Afunei* fechado entre el 325-300 a. C.⁵⁸ (Fig. 5). A la derecha se representa

57. Larissa Bonfante, *Etruscan life and afterlife: A handbook of Etruscan studies* (Detroit: Wayne State University Press), 1986, 237; De Angelis, "Il destino".

58. Palermo, Museo Archeologico Regionale "Antonio Salinas": 8468.



Fig. 5. Sarcófago chiusino de *Hasti Afunei* procedente de *Clevisin/Chiusi*, ca. 325-300 a. C. Palermo, Museo Archeologico Regionale "Antonio Salinas": 8468. © Fotografía: Thomson de Grummond 2006: 224, X.18.

el abrazo entre un hombre mayor togado llamado *Larth Afuna* y una mujer adornada con ricas joyas cuyo nombre es *Hasti Afunei*, a quien le agarra su muñeca izquierda y quien, a su vez, es acompañada, por un demonio femenino alado, cuyo nombre es ilegible (quizás *Vanth*). Ambos se miran a los ojos, y ella levanta la mano para colocarla sobre su hombro o tal vez incluso tocar su mejilla como gesto afectivo. Por lo contrario, el hombre extiende su mano derecha para poder agarrar la muñeca izquierda de la mujer. Gracias a los datos onomásticos⁵⁹, a diferencia de lo que ocurre de forma habitual en la tradición iconográfica etrusca, el encuentro tiene lugar entre padre/*pater familias* e hija.

A pesar de que hay estudiosos que interpretan la gestualidad de ambos como de despedida⁶⁰, lo más probable es que, debido a la dirección narrativa de la imagen, entre otras razones, deba leerse como de saludo extensible al resto de los miembros ya difuntos de la familia *Afuna*, los cuales acuden en el umbral entre la vida y la muerte a su encuentro para reunirse con ella y reestablecer la unión familiar, esta vez, para toda la eternidad⁶¹. De esta manera, el gesto de la posible *Vanth* sea más bien un empujón suave con el fin de acercarla a *Larth* en lugar de alejarla⁶², mientras que, a la izquierda de la imagen, dos demonios le esperan: *Culsu* sosteniendo una antorcha y saliendo de las

59. Elfriede Paschinger, "Die Etruskische Todesgöttin Vanth," *Antike Welt*, no. 19.1(1988), 42; De Angelis, "Il destino".

60. Giandomenico Spinola, "Vanth. Osservazioni iconografiche," *Rivista di Archeologia*, no. 11(1987), 57; Paschinger, "Die Etruskische," 42; Antonia Rallo, *Le donne in Etruria* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1989), 142-143; Ingrid Krauskopf, "The Grave and Beyond in Etruscan Religion," en *The Religion of the Etruscans*, ed. Nancy Thomson de Grummond y Erika Simon (Austin: University of Texas Press, 2006), 66, <https://doi.org/10.7560/706873-009>.

61. De Angelis, "Il destino," 425.

62. De Angelis, 431.



Fig. 6. 1) Cara B de un estamno etrusco de figuras rojas atribuido al pintor de Sarteano del Grupo *Clusium* y hallado en *Persna/Perugia*, ca. 350-330 a. C. Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell' Umbria: 792; 2) Interior de una copa etrusca de figuras rojas cercana al pintor Montediano del Grupo *Clusium*, ca. 350-300 a. C. Colección privada. © Fotografías: Soprintendenza Archeologica per l' Umbria y Pandolfini Casa d'Aste.

puertas del Más Allá; y *Vanth* alada (con unas diminutas alas en la cabeza) y vestida con una túnica corta, sosteniendo una llave. Por consiguiente, en ellos, la gestualidad entre los familiares (el agarre de la muñeca y el abrazo) sería de esta manera, una expresión del vínculo marital/familiar y de la idea de reencuentro con los ya fallecidos y de integración en la comunidad de los muertos⁶³.

Finalmente, cabe señalar que el gesto *cheir' epi karmo* también se encuentra en dos imágenes vasculares etruscas de baño femenino. Nuestro primer ejemplo se encuentra en la cara secundaria de un estamno etrusco de figuras rojas fechado hacia el 350-330 a. C., atribuido al pintor de Sarteano del Grupo *Clusium* y hallado en el año 1830 cerca de *Persna/Perugia*⁶⁴ (Fig. 6. 1). En ella, en el espacio del baño⁶⁵, observado por una joven apoyada en un luterio, podemos ver el beso entre un joven sátiro imberbe y desnudo y una joven igualmente desnuda y tocada con una cinta, cuya muñeca izquierda es agarrada por el híbrido. Por otro lado, en el interior de una copa etrusca de figuras rojas fechada hacia mediados del siglo IV a. C.⁶⁶ y cercana al pintor de Montediano del Grupo *Clusium* (Fig. 6. 2) vemos en la *toilette* (indicado por la presencia de una cista) a una joven cuya muñeca izquierda es agarrada por un sátiro. Como en la

63. Igor Ochoa Soto, "La iconografía del difunto en Etruria: símbolos y espacios de transformación (siglos iv-ii a.C.)," en *Abantos: Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*, eds. Andrés Carretero Pérez, Maribel Castellano, Margarita Moreno Conde y Concha Papi Rodes (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021), 747-748.

64. Perugia, Museo Archeologico Nazionale dell' Umbria: 792; LIMC ID: 9708.

65. Indicado por la presencia de una pila, una cista y un *kibotion*.

66. Pandolfini Casa d'Aste, Firenze, 18-12-2019, n.148.

anterior imagen⁶⁷, el sátiro inmoviliza la mano de la joven que utiliza para sostener un espejo con el que se acicala.

Ahora bien, si en los anteriores sarcófagos el esquema gestual formado por el abrazo y el agarre de la muñeca podría manifestar el vínculo familiar entre el marido y la mujer o el padre y su primogénita, en la imagen del pintor de Sarteano podría expresar el vínculo entre la iniciada y el mundo dionisiaco. De igual manera que en las imágenes vasculares suritalicas⁶⁸, es posible que dicha dimensión dionisiaca tomase una lectura soteriológica basada en la creencia de un destino ultraterreno, eterno y feliz en el Más Allá, puesto que el dionisismo estaría presente en Etruria desde finales del siglo V a. C. pero de una forma clara durante el siglo IV a. C., momento en el que la iconografía etrusca asocia elementos dionisiacos y funerarios⁶⁹.

Así pues, éstas *mystai* (las que no ven) realizarían un baño ritual con el fin de iniciarse en dichos misterios o celebrar las nupcias con *Fufluns*/Dioniso. Aunque no deja de ser una mera hipótesis, quizá el ingreso al mundo dionisiaco se refleje en las imágenes a través de la "fórmula gestual" de los sátiros expresada con el agarre de la muñeca, el abrazo y el beso. Un ingreso en el que, a través de la iniciación y/o de la hierogamia, se convierten en *epóktai* (aquellos que han visto), adquiriendo un conocimiento místico que les permitía saber cómo alcanzar la salvación del alma en el Allende y superando, de esta manera, la entropía de aquel proceso irreversible y no regresivo para cualquier ser vivo, es decir, la muerte.

Conclusiones

Si nos basamos en las tres categorías de significado de E. Panofsky⁷⁰, podemos afirmar, al menos desde una visión presentista y anacrónica, que la historiografía tradicional ha llevado a cabo una incorrecta lectura del gesto *cheir' epi karmo*. Debido quizá a nuestra "experiencia práctica", su *significado secundario* o *convencional* ha sido vinculado a la posesión y el control. Sin embargo, el conjunto de casos presentados nos demuestra

67. Y quizá también en: Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia: 50609; CGBC: 1200753427.

68. Paloma Cabrera Bonet, "Orfeo en los Infiernos. Imágenes apulias del destino del alma," *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, no. 23 (2018), 31-56, <https://doi.org/10.5209/ILUR.61020>.

69. Tal y como indica el Hígado de Piacenza, *Fufluns* aparece, en el sector ctónico, de modo que se vincularía con el Inframundo. Adriano Maggiani, "Qualche osservazione sul fegato di Piacenza," *Studi Etruschi*, no. 50 (1982): 81; Maurizio Martinelli, *Religione e riti in Etruria* (Roma: Arbor Sapientia, 2017), 343.

70. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1972), 13.

que, desde una perspectiva antigua, el gesto lleva implícita la idea de ofrecer en un entorno ritual y de disfrutar con alegría un ofrecimiento, fruto o regalo. Todo ello denota su carácter flexible y, en consecuencia, polisémico, que le permite ser adaptable a diversas temáticas y narrativas visuales en las cuales su presencia siempre conlleva movilidad y acción.

Ciertamente, en la cultura visual etrusca y falisca, preserva su significado original, pero, por añadidura, el etrusco le confiere (en ciertos casos) al gesto una cierta afectividad, de la misma forma que lo expresaría el abrazo e, incluso, el beso. Aunque, cabe recordar que ya en Homero⁷¹, Odiseo agarra la muñeca de Penélope quizás como muestra de afecto en su despedida⁷², es posible que el carácter afectivo que se le confiere al gesto a nivel visual sea una característica propia y genuina del arte etrusco. Sin embargo, también puede ser un gesto de dolor en escenas de *prothesis*. Así pues, podemos concluir que, paralelamente al proceso comunicativo intercultural, en la cultura visual etrusca y falisca no sólo tendría lugar un proceso inicial de apropiación y asimilación, sino también un proceso ulterior de recodificación gestual del ademán "*cheir' epì karpò*", cuyo significado semántico original es reinterpretado y adaptado a una cosmovisión etrusca y falisca más orientada, en este caso concreto, a un enfoque funerario y dionisiaco.

Por otro lado, si bien en el arte griego antiguo se trata de un gesto eminentemente nupcial, por lo contrario, en la cultura visual etrusca y falisca es, a partir del siglo V a. C., de forma aproximada, principalmente funerario. Aun así, sea cual fuese su naturaleza, permaneció inalterable su sentido subyacente que le es característico, es decir, la idea de ofrecer un cambio de estado, el cual podía tener lugar tanto en la vida como en la muerte.

71. Hom. *Od.* XVIII.257-258.

72. Boegehold, *When a gesture*, 17.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Akurgal, Ekrem. *The Art of Greece: Its Origins in the Mediterranean and Near East*. New York: Crown Publishers, 1968.
- Baggio, Monica. *I gesti della seduzione: Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a.C.* Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003.
- Briquel, Dominique. "Sur les faux miroirs étrusques avec enlèvement de Thétis par Pélée." *Ocnus*, no. 29(2021): 41-57.
- Boegehold, Alan Lindley. *When a gesture was expected: A selection of examples from archaic and classical Greek literature*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Bonamici, Marisa. "Lo stamnos di Vienna 448: una proposta di lettura." *Prospettiva*, no. 89/90 (1998): 2-15.
- Bonfante, Larissa. *Etruscan life and afterlife: A handbook of Etruscan studies*. Detroit: Wayne State University Press, 1986.
- Cabrera Bonet, Paloma. "Orfeo en los Infiernos. Imágenes apulias del destino del alma." *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, no. 23 (2018): 31-56. <https://doi.org/10.5209/ILUR.61020>.
- Da Vela, Raffaella. "Equilibrio e movimento del corpo in alcuni rilievi chiusini di età arcaica e subarcaica." En *L'arte e la produzione artigianale in Etruria*, editado por la Scuola di Etruscologia e archeologia dell'Italia Antica, 141-187. Roma: Quasar, 2006.
- De Angelis, Francesco. "Il destino di Hasti Afunei: Donne e famiglia nell'epigrafia sepolcrale di Chiusi." En *L'écriture et l'espace de la mort: épigraphie et nécropoles à l'époque préromaine*, dirigido por Marie-Laurence Haack, 419-459. Rome: École Française de Rome, 2016. <https://doi.org/10.4000/books.efr.2765>.
- De Puma, Richard Daniel. *Etruscan art in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2013.
- Gerhard, Eduard. *Etruskische Spiegel*. Roma: Ed. Ardita, 1965.
- Govi, Elisabetta. "Lo studio delle stele Felsinee. Approccio metodológico e analisi del linguaggio figurativo." En *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C.*, editado por Giuseppe M. Della Fina, 127-186. Roma: Quasar, 2014.
- Harrison, Evelyn B. "Motifs of the City-Siege on the Shield of Athena Parthenos." *American Journal of Archaeology*, no. 85.3(1981): 281-317. <https://doi.org/10.2307/504171>.
- Huber, Ingeborg. *Die Ikonographie der Trauer in der griechischen Kunst*. Mannheim; Möhnese: Bibliopolis, 2001.
- Jackson-Martin, Rafael, y Jorge Tomás García. "Hijos de Endimión: memoria gestual, desnudos y géneros del mundo antiguo a la cultura visual contemporánea." En *En los márgenes del mito. Hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, editado por Luis Unceta Gómez y Helena González Vaquerizo, 129-160. Madrid: Catarata - UAM Ediciones, 2002.
- Jannot, Jean-René. *Les reliefs archaïques de Chiusi*. Roma: Ecole Française de Rome, 1984.

- Krauskopf, Ingrid. "The Grave and Beyond in Etruscan Religion." En *The Religion of the Etruscans*, editado por Nancy Thomson de Grummond y Erika Simon, 66-89. Austin: University of Texas Press, 2006. <https://doi.org/10.7560/706873-009>.
- Kunstwerke der Antike: Auktion 70. Antike Gläser. Griechische, etruskische und römische Bronzen (Sammlung SUTER, Basel). Schmuck der Antike. Griechische Vasen. Etrurien-Griechenland-Unteritalien (Nachlass Dr. Ferruccio BOLLA, Lugano). 14. November 1986.* Basel: Münzen und Medaillen AG, 1986.
- Maggiani, Adriano. "Qualche osservazione sul fegato di Piacenza." *Studi Etruschi*, no. 50 (1982): 53-88.
- Martinelli, Maurizio. *Religione e riti in Etruria*. Roma: Arbor Sapientia, 2017.
- McNiven, Timothy John. *Behaving like a child: Immature gestures in Athenian Vase Painting*. Princeton; New Jersey: The American School of Classical Studies, 2007.
- . *Gestures in Attic vase painting: Use and meaning, 550 - 450 B.C.* Ann Arbor: UMI, 1989.
- Naso, Alessandro. "Caratteri distintivi delle élites arcaiche nell'Italia preromana." En *Ascesa e crisi delle aristocrazie arcaiche in Etruria e nell'Italia preromana. Atti del XXVII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria*, editado por Giuseppe M. della Fina, 129-177. Roma: Quasar, 2020.
- Neumann, Gerhard, *Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst*. Berlin: de Gruyter, 1965. <https://doi.org/10.1515/9783110856606>.
- Oakley, John Howard, y Rebecca H. Sinos. *The Wedding in Ancient Athens*. Madison: University of Wisconsin Press, 1993.
- Ochoa Soto, Igor "La iconografía del difunto en Etruria: símbolos y espacios de transformación (siglos iv-ii a. C.)." En *Abantos: Homenaje a Paloma Cabrera Bonet*, editado por Andrés Carretero Pérez, Maribel Castellano, Margarita Moreno Conde y Concha Papí Rodes, 743-750. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2021.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.
- Paschinger, Elfriede. "Die Etruskische Todesgöttin Vanth." *Antike Welt*, no. 19.1 (1988): 39-45.
- Pedrina, Marta. *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.): Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2001.
- Pirenne-Delforge, Vinciane, y Gabriella Pironti. *The Hera of Zeus: Intimate Enemy, Ultimate Spouse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. <https://doi.org/10.1017/9781108888479>.
- Rallo, Antonia. *Le donne in Etruria*. Roma: Erma di Bretschneider, 1989.
- Roncilli, Francesco. "La Tomba dei Giocolieri di Tarquinia: una proposta di lettura." En *Aeimnēstos: Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, editado por Benedetta Adembri, 407-423. Firenze: Centro Di, 2006.
- Roumpi, Antonia. "Χεῖρ ἐπὶ καρπῷ. The Samothracian frieze of dancing maidens revisited." *Imago Musicae*, no. 21-22 (2004): 29-48.
- Silver, Morris. *Slave-wives, single women and "bastards" in the ancient Greek world: Law and economics perspectives*. Oxford: Oxbow Books, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv13pk84j>.
- Spinola, Giandomenico. "Vanth. Osservazioni iconografiche." *Rivista di Archeologia*, no. 11 (1987): 56-67.

- Steingraber, Stephan, y Russell Stockman. *Abundance of life: Etruscan wall painting*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006.
- Tanabe, Tadashi. "Diffusion on the greek gesture of touching another's chin with raised hand in the east." En *Parthica. Incontri di culture nel mondo antico*, editado por Antonio Invernizzi, 81-94. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010.
- Taylor, Laurel. "Death on Display: 'Breaking Bad' with Etruscan funerary imagery." En *Breaking with Convention in Italian Art*, editado por Julia C. Fischer, 7-25. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- . "Performing the Prothesis: Gender, Gesture, Ritual and Role on the Chiusine Reliefs from Archaic Etruria." *Etruscan Studies. Journal of the Etruscan Foundation*, no. 17(2014): 1-27. <https://doi.org/10.1515/etst-2014-0007>.
- Thomson de Grummond, Nancy. *Etruscan myth, sacred history and legend*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum, 2006.
- Vérilhac, Anne-Marie, y Claude Vial. *Le mariage grec du vie siècle avant J.-C. a l'époque d'Auguste*. Athens: Ecole Française d'Athènes, 1998.

Referencias webs

- Badp. "Beazley Archive Database Pottery." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>.
- Bertolami Fineart. "Bertolami. Casa de Subastas." Consultado el 1 de febrero de 2023, <https://bertolamifineart.com/>.
- Cgbc. "Catalogo Generale dei Beni Culturali." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://catalogo.beniculturali.it/>.
- Galerie Cahn. "Cahn. Casa de Subastas." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://www.cahn.ch/>.
- Limc Id. "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://weblimc.org/page/home>.
- Pandolfini. "Pandolfini. Casa de Subastas." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://www.pandolfini.it/it/index.asp>.
- Plektron. Fine Arts. "Important Etruscan calyx krater in six's technique attributed to the Praxias Group." Consultado el 1 de febrero de 2023. <https://plektronfinearts.com/>.



La cattedra di S. Agostino
Legata a questa colonna
Fiorita nel 1580 Santa Romana
con parole preziose
In un'iscrizione. Magister.



La estética del *marmor* entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Reflexiones a partir de las fuentes textuales

The Aesthetics of *Marble* between Late Antiquity and the Early Middle Ages; Reflections from Textual Sources

Raúl Aranda González

Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona, España

raranda@icac.cat

ORCID: 0000-0002-3524-2275

Recibido: 18/06/2022 | Aceptado: 02/12/2022

Resumen

Discernir las claves estético-simbólicas del marmor es una cuestión especialmente útil para generar hipótesis históricas. Por un lado, estas permiten conocer los porqués del empleo de rocas decorativas, ayudando a profundizar en el conocimiento del fenómeno en su conjunto. Por otro lado, conociendo las dinámicas estéticas del marmor se pueden plantear hipótesis más generalistas sobre los gustos artísticos en la cronología a estudio. Este trabajo se plantea bajo esta premisa básica de utilizar el material pétreo no constructivo como herramienta para la comprensión del pasado, en el marco de la historia de las ideas estéticas. Para ello, se recurre a las fuentes textuales, presentando una recopilación razonada de textos y una posterior reflexión sobre las características estéticas del marmor y su empleo en la Alta Edad Media europea y mediterránea.

Abstract

Discerning the aesthetic and symbolic characteristics of marble is particularly useful for generating historical hypotheses. On the one hand, these traits allow us to understand the phenomenon and the reasons for the use of decorative rocks, helping to deepen our knowledge regarding its sculptural ensemble. On the other hand, knowing the aesthetic dynamics of the marble allows for more general hypotheses about artistic tastes in the chronology of the study. This work is based on this basic premise of using non-constructive stone material as a tool for understanding the past, within the framework of the history of aesthetic ideas. To this end, textual sources are used, presenting a reasoned compilation of texts and a subsequent reflection on the aesthetic characteristics of decorative rocks and its use in the European and Mediterranean High Middle Ages.

Palabras clave

Estética
Antigüedad Tardía
Alta Edad Media
Marmor
Rocas decorativas
Fuentes textuales

Keywords

Aesthetics
Late Antiquity
Early Middle Age
Marble
Decorative Stones
Textual Sources

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Aranda González, Raúl. "La estética del *marmor* entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Reflexiones a partir de las fuentes textuales." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 26-47. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7258>.

© 2023 Raúl Aranda González. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

En este estudio se asume el concepto *marmor* como “toda una serie de materiales lapídeos de diferentes características petrológicas, que tienen como rasgo común el ser susceptibles de ser pulidos, presentando así caras compactas y regulares, en ciertos casos incluso brillantes. Este concepto abarca calizas, cierto tipo de areniscas, mármoles propiamente dichos, lumaquelas, granitos, pórfidos, alabastros y algunos basaltos”¹. Esta definición proviene de la Arqueología Clásica y cuenta con un recorrido historiográfico ya amplio². Por el contrario, tal acepción no ha tenido correspondencia en el campo de la Arqueología o la Historia del Arte Medieval. En trabajos anteriores ya nos hemos referido a esta disyuntiva, reflexionando sobre la idoneidad y matices del concepto para la Alta Edad Media³. Por ello, no profundizaremos ahora en esta cuestión, más allá de la asimilación teórica de la definición indicada.

La pretensión de este estudio es discernir las principales claves estéticas que explican el fenómeno del *marmor* entre el fin de la Antigüedad y la plena Edad Media. Para ello, se repasarán algunas fuentes textuales que aportan datos fundamentales al respecto.

Luz y brillo

La alusión a la luz y al brillo como cualidad física del *marmor* es la cuestión estética más citada en la cronología a estudio. Ya desde el siglo IV es recurrente en las fuentes el trinomio *marmor*-luz-brillo. El llamado *Itinerarium Egeriae* es el relato de una peregrinación

* Este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación I+D+i “Arqueología e Historia de un paisaje de la piedra: la explotación del *marmor* de Espejón (Soria) y las formas de ocupación de su territorio desde la Antigüedad al siglo XX” (PGC2018-096854-B-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MICINN) y “El mensaje del mármol: prestigio, simbolismo y materiales locales en las provincias occidentales del imperio romano entre época Antigua y alto-medieval a través del caso de Hispania y Aquitania” (PGC2018-099851-A-I00 MCIU/AEI/FEDER,UE), este último se enmarca en la línea de investigación del grupo ArPa (Arqueometría y Producciones Artísticas) del ICAC. El trabajo se inscribe asimismo en la producción científica del grupo de investigación consolidado de la UNED: “Paisajes, arquitecturas y cultura material en la Iberia Antigua y en la RED de Investigación: El ciclo productivo del *marmor* en la Península Ibérica desde la Antigüedad: extracción, elaboración, comercialización, usos, reutilización, reelaboración y amortización” (RED2018-102356-T) financiado por el MICINN.

1. Marc Mayer e Isabel Rodá de Llanza, “El comercio del mármol en el mediterráneo y su reflejo en la ciudad romana de Sagunt,” en *Saguntum y el mar*, coord. Carmen Aranegui Gascó (Valencia: Generalitat Valenciana, 1991), 37.
2. Ver al respecto: John Bryan Ward-Perkins, “*Marmor*,” en *Enciclopedia dell’arte antica, classica e orientale*, coord. Ranuccio Bianchi Bandinelli (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961), IV: 860-870; Raniero Gnoli, *Marmora romana* (Roma: Edizioni dell’elefante, 1988).
3. Raúl Aranda González, “El concepto de *marmor* y su empleo como decoración mural entre la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media (s. V-VIII),” en *Pintado en la Pared. El muro como soporte visual en la Edad Media*, coords. Santiago Manzarbeitia Valle, Matilde Azcárate Luxán, e Irene González Hernando (Madrid: Ediciones Complutense, 2019), 313-350; Raúl Aranda González, “Rocas decorativas (*marmora*) entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media en Hispania: Reflexión teórico-metodológica y estado de la cuestión,” en *Paisajes e historias en torno a la piedra. La ocupación y explotación del territorio de la cantería y las estrategias de distribución, consumo y reutilización de los materiales lapídeos desde la Antigüedad*, eds. Virginia García-Entero, Sergio Vidal Álvarez, Anna Gutiérrez García-Moreno, y Raúl Aranda González, vol. 1 de *Monografías de Prehistoria y Arqueología* (Madrid: UNED, 2020), 349-390.

a Tierra Santa, fechado en los últimos años del siglo IV⁴. En su paso por Edesa, la autora, probablemente originaria de la *Gallecia*⁵, describe una escultura marmórea del rey Agbar⁶, incidiendo especialmente en el “esplendor” de la pieza, “como si fuera de perlas”: “*Itaque ergo duxit me primum ad palatium Aggar iregis et ibi ostendit mihi archiotypam ipsius ingens, simillimam, ut ipsi dicebant, marmoream, tanti nitoris ac si de margarita esset*” (*Itinerarium Egeriae*, 19.6)⁷. En el tránsito al siglo V, Prudencio alude en varias ocasiones a la relación *marmor*-brillo-divinidad, en *Contra Orationem Symmachi* (I, 348)⁸ y en el himno de santa Eulalia. El autor compone su *Hymnus in honorem passionis Eulaliae Beatissimae Martyris* dentro de la colección poética *Peristephanon*, probablemente entre los años 398 y 400⁹. Es aquí donde refiere al papel del *marmor* en la iluminación del edificio: “*ubimarmore perspicuo atria luminat alma nitor et peregrinus et indígena relliquascineresque sacros seruat humus uenerandasinu*” (*Peristephanon*, III, 191-195)¹⁰.

En los siglos V o VI se fecha el llamado “Crismón de Quiroga”, una fuente epigráfica de indudable valor¹¹. Es una placa marmórea redonda, de algo menos de un metro de diámetro, procedente de la iglesia de Santa María de A Ermida (Lugo), y cuya funcionalidad es discutida (Fig. 1). La pieza representa un crismón bordeado por una banda perlada con una inscripción latina: “*aurum vile tibi est arcenti pondera cedant / plus est quod propria felicitate nites*”¹² (Fig. 2). El texto traza una interesante relación entre el brillo y la felicidad. Se rechaza el oro y la plata, mientras que se otorga al brillo, y por asimilación al *marmor* en que está hecha la pieza, capacidades sensitivas y emocionales.

4. Carmen Arias Abellán, *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000), 14-18.

5. Arias Abellán, 9-14.

6. Pudiera referirse tanto a Abgar V (siglo I) como a Abgar VIII (siglos II-III). Arias Abellán, 120.

7. “Me condujo, pues, al palacio del rey Abgar y me mostró allí una inmensa estatua de mármol, muy parecida a él, según decían ellos, de un esplendor tan grande como si fuera de perlas”. Arias Abellán, 119.

8. Prudencio, *Obras*, introd., trad. y notas de Luis Rivero García (Madrid: Gredos, 1997), II: 34.

9. Rivero García, 19.

10. “Aquí, donde el brillo, forastero y autóctono, del vistoso mármol ilumina los atrios protectores, aquí está la tierra venerable que guarda en su seno sus restos y sagradas cenizas”. Texto: Prudencio, *Himnos a los mártires*, trad. Luis Rivero García, ed. Marcial José Bayo (Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1946), 83.

11. Un repaso historiográfico con las diferentes propuestas cronológicas e interpretativas en José María Anguita Jaén, “El Disco de Quiroga: planteamientos nuevos a la luz de una constatación,” *Larouco*, no. 6 (2015): 81-83.

12. “El oro es vil para ti, que la plata se retire; prefieres brillar por tu propia felicidad”. Trad. Javier del Hoyo Calleja, “Carmina latina epigraphica del noroeste hispano,” en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, coord. Antonio Alvar Ezquerra (Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2003), 2. José María Anguita propone una traducción matizada: “Vil es para ti el oro, háganse a un lado los pesos de plata. Más vale lo que brillas por tu interior riqueza”. Señala el mismo autor, además, una dependencia con la obra de Venancio Fortunato (535-610), lo que fijaría a su juicio una cronología *post quem* más avanzada respecto a la propuesta tradicional. José María Anguita Jaén, “El disco de Quiroga y Venancio Fortunato,” en *Αντιδωρον. Homenaje a Juan José Moralejo*, cur. M^a José García Blanco et al. (Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2011), 35-46, 83.



Fig. 1. Crismón de Quiroga, s. V-VI. © Fotografía: Museo Diocesano de Lugo.

Ennodio, obispo de Pavía cuya obra literaria se fecha en los primeros años del siglo VI¹³, compone un poema muy revelador en la relación brillo-*marmora*:

Mundior excocti fulgescat luce metalli,

Munera disponit qui dare digna Deo.

Ante vaporatis Laurenti vita caminis

Constitit, ut blandum nobilitaret opus.

Marmora, picturas, tabulas, sublime lacunar

13. Ennodio, *Poemas. Epístolas*, introd., trad. y notas de Agustín López Kindler (Madrid: Gredos, 2012), 9-32.



Fig. 2. Crismón de Quiroga, s. V-VI. © Fotografía: Archivo Epigráfico de Hispania Tardoantigua y Medieval (AEHTAM).

Ipse dedit templo, qui probitate nitet.

Aedibus ad pretium sic mores conditor addit,

Vellera ceu Serum murice tincta feras.

Qualiter inclusas comit lux hospita gemmas.

Nix lapidis quotiens pulchrior arte rubet¹⁴.

(Poema II. 56)

14. "Más brillante que la luz del metal fundido resplandezca todo aquel que se dispone a hacer donativos dignos de Dios. La vida de Lorenzo se mantuvo firme frente al fuego ardiente para ennoblecer esta hermosa obra. Él mismo, que brilla por su virtud, dotó al templo de mármoles, mosaicos, cuadros y el sublime techo. Así el fundador ha sumado al valor del edificio sus virtudes; como cuando se visten telas de seda teñidas del color de la púrpura, como cuando la luz exterior hace brillar las joyas incrustadas, cada vez que la nieve blanca de la piedra preciosa se colorea con más belleza gracias a la artesanía". López Kindler, 171-172.

El poema fue compuesto por Ennodio en el baptisterio de Milán para honrar al mártir Lorenzo, al obispo del mismo nombre y al propio edificio¹⁵. Se establece aquí una relación directa entre el resplandor de las virtudes del obispo y el mártir, con el propio resplandor del edificio. Según López Kindler “como el mártir Lorenzo resistió a los tormentos, el obispo del mismo nombre brilla por su honradez: por eso ha sido digno de añadir mármoles, mosaicos, cuadros y cubierta al edificio”¹⁶. Parece evidente que, en Ennodio, el brillo del *marmor* es reflejo del propio brillo de la virtud del obispo y el mártir. En cronología similar al poema de Ennodio, Casiodoro recoge una carta de agradecimiento por parte de la reina ostrogoda Amalasunta (526-535), hacia Justiniano (527-565), por el envío de material decorativo, presumiblemente marmóreo. Tras un profuso inicio protocolario la carta indica lo siguiente: “*Vestra enim gloria est noster ornatus, quando vos praestitisse cognoscitur quod nostris laudibus applicatur. Decet enim ut et orbis iste Romanus iuvamine vestro resplendeat, quem amor vestrae serenitatis illustrat*” (*Variae*, X, 8)¹⁷. A mi juicio, este texto muestra el papel estético-simbólico que el mundo postromano otorgaba a la decoración arquitectónica romana. Según Amalasunta, con el envío de material decorativo, Justiniano contribuye a mantener “resplandeciente” el mundo romano. Debe entenderse, en definitiva, que la “resplandeciente” decoración arquitectónica marmórea es asumida como parte de la idiosincrasia romana y, por tanto, su reutilización contribuye a mantener la esencia misma de Roma.

En el ámbito bizantino, es fundamental al respecto el himno siriaco de la catedral de Edesa, con una razón de ser y cronología todavía en duda, aunque muy probablemente fue compuesto con ocasión de la consagración de la catedral después de su reconstrucción entre los años 543 y 554¹⁸. El texto, una oda a la propia catedral, representa con clara evidencia el trinomio *marmor*-luz-Dios: “las paredes de mármol brillan como la imagen no hecha por la mano del hombre”¹⁹. Igualmente, en el ámbito oriental, el poema de Pablo Silenciaro, compuesto en el año 562 para conmemorar la reconstrucción de Santa Sofía de Constantinopla²⁰, es muy explícito al respecto ya que indica que los

15. López Kindler, 171.

16. López Kindler.

17. “Todos nuestros adornos, suministrados por usted, redundan en su gloria. Porque es apropiado que con su ayuda brille resplandeciente ese mundo romano que el amor de su Serenidad hace ilustre”. Casiodoro, *The letters of Cassiodorus*, trad. Thomas Hodgking (Londres: Henry Frowde, 1886), 423. Traducción propia al castellano.

18. Kathleen McVey, “The Domed Church as microcosm: literary roots of an architectural symbol,” *Dumbarton Oaks Papers*, no. 37 (1983): 91, <https://doi.org/10.2307/1291479>.

19. Joaquín Yarza, Milagros Guardia, y Teresa Vicens, eds., *Arte medieval. Fuentes y documentos para la historia del arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 2-3: 37-40.

20. Las ediciones, traducciones y análisis de este texto son numerosas. En castellano: Yarza, Guardia y Vicens, 106-109. Una revisión completa, con traducción italiana y un fundamental estudio crítico en Maria Luigia Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la 'Descrizione' di Paolo Silenziario* (Roma: Viella, 2005). Análisis sobre la iconografía del *marmor* en Gnoli, 43-52 y Nadine Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience* (Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2014): 241-243.

discos de *marmor* y pórfido del muro de Santa Sofía “resplandecen con tal belleza que el corazón queda encantado”²¹.

En el siglo VIII, el tratado artístico de Heráclio *De coloribus et artibus Romanorum*, describe el método para infundir brillo a las piedras. Aunque más pragmático que simbólico, no deja de incidir en la importancia de dotar de brillo a las piedras en nuestras cronologías (*De coloribus et artibus Romanorum*, Lib. I, 9)²².

Para el siglo X debe destacarse la obra de Al Razi *Ajbārmulūk Al-Andalus*. En ella se recoge una conversación de altos cargos de la jerarquía política del emirato que “giraba en torno a las ciudades de España”²³. En ella, se habla en boca del general Ta’laba, que menciona un hecho ocurrido a Abderramán:

Dijo que Abd al-Rahman entró en una iglesia donde se encontraba un ermitaño, que lo condujo detrás de la iglesia, llegaron a un lugar donde se encontraba habitualmente un crucifijo de Jesucristo, el ermitaño le dijo: “En este lugar hubo un ermitaño que vivió 120 años, y que me dijo que antes que él hubo otro ermitaño que vivió mucho tiempo. Este ermitaño dijo que bajo este crucifijo se encontraba una piedra como no hubo otra jamás, pues gracias a ella, en las noches oscuras, se veía como en pleno día y leía las oraciones sin necesidad de lámpara”. Dijo también que esta piedra se la llevaron los árabes cuando entraron en Mérida y que se llevaron también un vaso tallado en un bloque de piedra preciosa²⁴.

La importancia de la luz emitida por la piedra y su vinculación con lo sagrado parecen evidenciar que la luz y el brillo, en lo relacionado con las rocas decorativas, se mantiene fundamental al final de nuestro arco cronológico.

21. Yarza, Guardia y Vicens, 108.

22. Heraclio, *De coloribus et artibus Romanorum. I colori e le arti dei Romani e la compilazione pseudo-eraciana*, introd., trad y comentarios de Chiara Garzya Romano (Bologna: Il Mulino, 1996): 36.

23. María de los Ángeles Pérez Álvarez, *Fuentes árabes de Extremadura* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992): 38. Agradezco a Juan Rebollo Boto la información sobre esta fuente.

24. Pérez Álvarez, 39. Esta leyenda de la piedra brillante emeritense es recogida por otros autores árabes que parten de la misma fuente que recoge Al Razi, lo que denota la importancia de estos objetos “luminosos” en el imaginario estético-simbólico medieval. Ver al respecto: Alicia María Canto, “Fuentes árabes para la Mérida romana,” *Cuadernos Emeritenses*, no. 17 (2001): 12-86; Carlos Jesús Morán Sánchez, *Piedras, ruinas, antiguallas. Visiones de los restos arqueológicos de Mérida (S. XVI-XIX)* (Mérida: Junta de Extremadura, 2009). Se ha propuesto que la piedra debía estar ubicada en la iglesia metropolitana emeritense y, sobre el material, se ha planteado la posibilidad de que se tratase de *lapis phengites*, una roca de carácter especular originaria de Capadocia citada por Plinio e Isidoro (Canto, 65-66).

Cromatismo y armonía entre las partes

A principios del siglo VI encontramos una fuente de carácter estético fundamental, en la que se introducen varias ideas clave para entender el papel del *marmor* en la concepción estética altomedieval. Se trata de un epigrama de Ennodio:

Visceribus lapidum permixta lege coactis

Naturam faciunt artificum studia.

In solidum fractis riguerunt marmora membris,

Partibus in crustam colligitur genius.

Unam de variis speciem componere frustis

Qui potuit, saxum duxit in obsequium.

(Poema II, 91)²⁵.

En primer lugar, en una inusual valoración del artista, Ennodio alude a la capacidad de estos para reproducir la realidad “combinando la naturaleza de las piedras”. De tal forma, podemos extraer que las rocas decorativas, a inicios de la sexta centuria en occidente, parecen estar capacitadas para captar y reflejar lo que los contemporáneos consideran “la realidad”. Esto dota al *marmor* de un valor estético preeminente.

No menos significativa es la indicación de Ennodio según la cual la combinación de piedras se hace por medio de lo que denomina “ley de la variación”. Esta ley hace referencia al mosaico o al *opus sectile*, técnicas mediante las cuales se combinan variados *marmora*. Se expresa aquí, pues, el valor estético del *marmor* gracias a su capacidad expresiva por medio del contraste cromático.

Por último, Ennodio aplica al *marmor* en este texto un concepto clave de la estética tardoantigua y altomedieval: la constatación de que la belleza está en la armónica combinación de pequeñas partes para construir un todo.

25. “La habilidad de los artistas reproduce la realidad, combinando la naturaleza de las piedras siguiendo la ley de la variación. Los mármoles con sus miembros triturados son reducidos a una unidad, las diversas partes imprimen su propio carácter a la obra entera. Quien fue capaz de componer una sola figura de piezas variadas, obligó a la piedra a obedecerle” (Ennodio, 197-198).

Dureza

La dureza o resistencia del material es un valor del *marmor* que, aunque en mucha menor medida que el brillo, también puede apreciarse en las fuentes. A inicios del siglo IX Ermoldo, *el Negro*, compone un poema para honrar a Luis I El Piadoso. En el texto, que debió ser escrito en torno al año 826²⁶, aparece en varias ocasiones el concepto *marmor*, casi siempre en el contexto de descripciones de muros o murallas. El traductor del texto al francés, Edmond Faral, indica que cuando Ermoldo utiliza el término *marmor* lo hace para incidir en la dureza y resistencia de la piedra que constituye un determinado muro o muralla, más que para referirse al material en sí²⁷. Por ejemplo, en el primer libro de la obra se narra la expedición franca contra la ciudad de Barcelona. En un pasaje clave, el autor describe lo infranqueable de su muralla: “*Multi namque duces vario hanc conamine belli. Obsedere diu: sed voluisse fuit. Armis, ingenio, seu quis cum qua arte valebat, Sed pugnae studia compulit illa procul. Namque erat insigni murorum pondere fulta, Marmore praeduro structa vetusta nimis*” (*De rebus gestis Ludovici Pii*. I, 112-117)²⁸.

En otro fragmento del mismo texto, Ermoldo describe cómo el propio rey arroja una lanza contra el *marmor* de la muralla de Barcelona: “*Tum rex ipse pius crispans hastile lacerto, Inque urbem adversam compulit ire celer. Hasta volans media ventis se contulit urbi, Marmore subiecto figitur acta nimis*” (*De rebus gestis Ludovici Pii*. I, 550-553)²⁹. En otras partes de la misma obra E. Faral traduce “*marmore firmum*” como “muro” (I, 256)³⁰; “*muri quadrato marmore*” como “bloques de piedra de las murallas” (I, 386)³¹ o “*marmore praecintus lapidum*” como “sólida muralla” (III, 1838)³². En definitiva, la utilización del término *marmor* aparece en varias ocasiones en Ermoldo siempre asociada a la intención de incidir en la dureza y resistencia de un determinado muro pétreo.

26. Ermoldo, *el Negro*, *Poème sur Louis le Pieux; et Épitres au Roi Pépin*, ed. y trad. Edmond Faral (París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1932): XII y ss.

27. Faral, 141.

28. “Muchos habían multiplicado los intentos contra ella [la muralla] y la habían asediado durante mucho tiempo: Vana esperanza. Mediante el uso de la fuerza, el ingenio y los recursos de todo tipo: pero había resistido todos los asaltos; porque era fuerte de sus enormes paredes y había sido construido muy antiguamente con piedra muy dura”. (Texto y trad. frac.: Faral, 14-15. Trad. propia al castellano). En este caso Edmond Faral traduce *marmor* por “piedra muy dura”.

29. “El santo rey en persona blandió una lanza al final de su brazo y la arrojó con fuerza hacia la ciudad. La lanza, voló por el aire, golpeó las murallas y chocó violentamente contra el mármol”. (Texto y trad. franc.: Faral, 44-45. Trad. propia al castellano). En este caso, Edmond Faral sí traduce *marmor* como “mármol”, aunque parece despojarlo de connotaciones decorativas, sino más bien como un elemento constitutivo del muro.

30. Faral, 25.

31. Faral, 35.

32. Faral, 141.

Una alusión a la dureza del *marmor* se expresa también en un pasaje de *La Navegación de San Brendán*, texto fechado en un arco cronológico muy amplio entre mediados del siglo VII y el siglo XI³³. La obra narra el legendario viaje oceánico de un grupo de monjes irlandeses en busca de la Tierra Prometida. En su capítulo XXII se relata cómo los monjes se topan, en medio del mar, con una enorme columna de cristal cubierta por una “extraña colgadura”, “más dura que el mármol”: “*Porro cooperta fuit ex raro conopeo qui in tantum rarus erat ut navis posset transire par foramina illius. Ignorabant autem de qua creatura factus esset ipse conopeus. Habebat enim colorem argenti sed tamen durior illius videbatur quam marmor*”.

Alegoría de la naturaleza y el mar

A inicios del siglo VI, Casiodoro alude a la capacidad del *marmor* como elemento útil para el reflejo de la naturaleza. En una carta dirigida a Flavio Agapito, *Prefectus urbi* de Roma durante los años 508 y 509³⁴, se solicitan artistas expertos en *marmor* para encargarse de la decoración parietal mármorea de un edificio, hoy desconocido, en Ravenna:

Decet principem cura quae ad rempublicam spectat augendam; et vere dignum est regem aedificiis palatia decorare. Absit enim ut ornatui cedamus veterum, qui impares non sumus beatitudine saeculorum. Quapropter in Ravennate urbe basilicae Herculis amplum opus aggressi, cujus nomini antiquitas congrue tribuit, quidquid in aula praedicabili admiratione fundavit, magnitudini tuae studiosissime delegamus; ut secundum brevem subter annexum, de Urbe nobis marmorarios peritissimos destinetis, qui eximie divisa conjungant, et venis colludentibus illigata naturalem faciem laudabiliter mentiantur. De arte veniat, quod vincat, naturam: discolorea crusta marmorum gratissima picturarum varietate texantur. Quia illud est semper in pretium, quod ad decorem fuerit exquisitum. His sumptus subventionesque praestabis: ne quemquam nostrum gravet imperium, quod ad utilitatem volumus respicere singulorum (Variae. l. 6.)³⁵.

Al margen de las implicaciones del texto sobre la movilidad de los talleres, este pasaje constata ciertas consideraciones estéticas de gran calado. Se desprende, en primer lugar, un vínculo claro entre el *marmor* y el deseo de emular el pasado, cuestión ya

33. Fremiot Hernández González, ed., *La navegación de San Brendán* (Madrid: Akal, 2006), 11-12.

34. Stephanie Adelaide Hillert Kennell, “Hercules invisible basilica (Cassiodorus, “Variae” I, 6),” *Latomus*, no. 53 (1994): 164.

35. “Voy a construir una gran Basílica de Hércules en Ravenna, ya que deseo que mi edad coincida con las anteriores en la belleza de sus edificios, como lo hace en la felicidad de las vidas de mis súbditos. Envíame, por lo tanto, hábiles trabajadores en mosaico. Envíenos, desde su ciudad, algunos de sus trabajadores de mármol más hábiles, que pueden unir esas piezas que se han dividido exquisitamente y, conectando sus diferentes vetas de color, pueden representar admirablemente la apariencia natural. Del arte procede este don, que conquista la naturaleza. Y así, la superficie descolorida del mármol se entrelaza con la variedad más bella de imágenes; el valor del trabajo, ahora como siempre, se incrementa por el minucioso trabajo que se debe gastar en la producción de la belleza” (Trad. Ingl. Hodking, 147-148. Traducción propia al castellano).

advertida en otros textos de Casiodoro y que podemos confirmar como una constante en su obra. Por otro lado, se expresa también en Casiodoro, en línea con Ennodio, que la belleza se encuentra en la armonía entre diferentes piezas “divididas exquisitamente” y conectadas después. Sin embargo, quizá la cuestión central de este texto reside en la expresión de la idea de que “las vetas de color” del *marmor*, armoniosamente conectadas, “pueden representar admirablemente la apariencia natural”. El armonioso juego con las vetas del *marmor* funciona como alegoría de la naturaleza, siendo ahí donde reside su belleza.

La cuestión de la expresión de la naturaleza es notoria también en la ya mencionada descripción de Pablo Silenciaro sobre los *marmora* de Santa Sofía. En este texto, a cada pieza se le atribuyen cualidades alegóricas por medio de correlaciones de ideas con los colores. Por ejemplo, el pórvido es utilizado como alegoría de un cielo de “diminutas estrellas” o el *cipollino rosso* como reflejo de la sangre³⁶. Además, en línea con lo reflejado por Casiodoro, la propia disposición de las vetas de *marmor*, en simetría respecto a un eje central³⁷, ha sido interpretada como alegorías de la naturaleza³⁸.

En una línea similar a la alusión a la naturaleza, no son pocas las ocasiones en las que el concepto *marmor* es utilizado como alegoría del mar. El empleo del concepto *marmor* como sinónimo de mar en calma o como alusión a su superficie lisa es un recurso literario clásico, presente ya en la *Ilíada*, e igualmente en Catulo, Valerio Flaco, Lucano, Lucrecio o Virgilio³⁹. Además, esta asociación clásica entre *marmor* y superficie del mar se mantiene con cierta asiduidad en nuestras cronologías. Se localiza en Prudencio (*Aphoteosis*, 650-653 y *Peristephanon*, V, 495), Paulino de Nola (*Poema XXIV*, 110), Marciano Capela (*De nuptis Philologiae et Mercurii*, Lib. I, 92), Draconcio (*De Laudibus Dei*. Lib. I, 578 y 704. Lib II, 162. *Romvlea*, VII, 141) o Ennodio (*Poemas I*, 40; V, 46; VII, 29).

En el mundo bizantino el vínculo entre agua y *marmor*, especialmente en relación a pavimentos, está también presente en los textos. El poeta Coripo, describiendo los pasos del ejército de Justino II en su panegírico de 565-568 dice: “*in silicis morem vel stratae marmore terrae cognatos latices laticum concreta tegebant*” (*In Lavdem Anastasii Quastoris et*

36. Gnoli, 44-45.

37. Anaïs Lamesa, Annie Blanc, y Philippe Blanc, “Les pierres marbrières dans la construction des villes antiques et à Constantinople,” en *Construire la ville. Histoire urbaine de la pierre à bâtir*, eds. Jacqueline Lorenz, François Blary y Jean-Pierre Gély (Paris: CTHS, 2014), 87-88.

38. Finbarr Barry Flood, “God’s Wonder’: Marble as Medium and the Natural Image in Mosques and Modernism,” *A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 23, no. 2 (2016): 168-219, <https://doi.org/10.1086/691611>.

39. Marciano Capela, *Las nupcias de Filología y Mercurio*, introd., ed., y trad. de Fernando Navarro Antolín (Madrid: CSIC, 2018): I, 75.

Magistri. Lib. III, 286–287)⁴⁰. En el texto de Pablo Silenciaro sobre Santa Sofía, se alude al ambón del templo de la siguiente manera: “como una isla se levanta en medio de las olas del mar, adornada con campos de maíz y viñedos, y prados florecientes, y alturas boscosas, mientras que los viajeros que navegan se alegran y se alivian de las ansiedades y esfuerzos del mar”⁴¹. Esto ha sido interpretado como la vinculación de los pavimentos de proconeso del edificio con el mar, además esta misma idea parece repetirse en otras fuentes bizantinas posteriores⁴². Así mismo, el poeta bizantino Juan el geómetra, que vivió a finales del siglo X y principios del XI es muy explícito en su descripción de las columnas del monasterio de *Studios*: “El esplendor pulido de estas piedras parece otro mar sin olas como si acabara de calmarse. La luz y el brillo de las columnas, su hermoso brillo, se asemeja a un río que brilla disuelto. Nieve, que, casi otro mar, fluye hacia las piedras brillantes del suelo. En silencio”⁴³.

Trascendencia, sobrenaturalidad y magia

En algunos casos, el *marmor* aparece en las fuentes asociado a propiedades trascendentes, que rebasan lo humano o que podemos considerar sobrenaturales o mágicas.

Una patente prueba textual de la capacidad trascendente del *marmor* la encontramos en el ya mencionado himno de la catedral de Edesa, de mediados del siglo VI, que describe la decoración marmórea como “no hecha por mano del hombre”.

El llamado *Pseudo-Antonino* es un texto fechado en el año 570 donde se relata una peregrinación a Tierra Santa por parte de un grupo de peregrinos que habría partido de Piacenza, al norte de Italia⁴⁴. Al paso por el Monte Sinaí, el autor describe una gran escultura marmórea allí ubicada:

40. “Agua solidificada cubría las capas inferiores [de estanques que atravesó el ejército] a modo de sílice o de tierra pavimentada de mármol”. Flavio Cresconio Coripo, *El Panegírico de Justino II*, introd., ed. y trad. de Antonio Ramírez de Verger (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985): 166–167.

41. *The art of the Byzantine Empire 312–1453: sources and documents*, trad. Cyril Mango (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972): 95–96. Trad. propia al castellano.

42. Fabio Barry, “Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages,” *The Art Bulletin* LXXXIX, no. 4 (2007): 627–628, <https://doi.org/10.1080/00043079.2007.10786367>.

43. Reproducido en Barry, 635–636. Trad. propia al castellano.

44. Tradicionalmente el texto se atribuyó a Antonino de Piacenza, mártir de la ciudad italiana de la segunda mitad del siglo III. Sin embargo, ya en el siglo XIX, pudo comprobarse que el texto, cuyas dos copias más antiguas se remontan al siglo IX, debió ser compuesto por un personaje anónimo en la segunda mitad del siglo VI (Arias Abellán, *Itinerarios latinos a Jerusalén*, 211–215).

Et in ipso monte in parte montis habent idolum suum positum Saraceni marmoreum, candidum tamquam nix. [...] Quando etiam uenit tempus festiuitatis ipsorum recurrente luna, antequam egrediatur luna, ad diem festum ipsorum incipit colorem mutare marmor illa; mox luna introierit, quando coeperint adorare, fit nigra marmor illa tamquam pice. Completo tempore festiuitatis reuertitur in pristinum colorem, unde omnino mirati sumus (Itinerarium, 38:5)⁴⁵.

Se desprende aquí la importancia mágico-simbólica del *marmor* y el color.

También se le atribuye un poder sobrenatural al material marmóreo en un texto del siglo X del clérigo Flodoardo, cronista de la diócesis de Reims. Este autor cita un altar marmóreo en el contexto del relato de la vida de san Basile de Verzy. Flodoardo relata que en un ataque que sufrió el monasterio dedicado al santo, un infiel intentó subirse al altar marmóreo, de tal forma que, de manera milagrosa, se le quedó la mano adherida a la pieza:

Alius horum super aram ipsius ecclesiae, in honore beati Martini consecratam, conatus ascendere, dum manum supra cornu altaris apposuisset, ipsa manus ejus ita inhaesit marmor, ut nullo modo ab eo postea potuisset auelli. Et quia hic eum sui noluerunt relinquere, partem lapidis circa manum ipsius bipennibus abscindentes, eum secum particulam marmoris, quae manui ejus adhaeserat, invite ferentem deduxerunt. Qui etiam (ut captivi qui reversi sunt referunt) usque ad terram suam, arente jam brachio, hunc lapidem ferens, et Basoli virtute factum proclamans, reversus est (Historia ecclesiae Remensis, Lib. II; cap. IV)⁴⁶.

El *marmor* adquiere cualidades mágicas y sobrenaturales en este relato, de tal modo que se convierte en un material mediante el cual puede expresarse la divinidad en forma de castigo.

El poder mágico-religioso del *marmor* tiene también presencia en las fuentes en las que se relacionan determinadas rocas decorativas con leyendas cristológicas, marianas y de santos y mártires. Aunque, en muchos de los casos, las fuentes en sí mismas no señalen el tipo concreto de material, es habitual que la tradición relacione las escenas religiosas o martiriales con elementos marmóreos. Por ejemplo, según la *Passio Sanctae Bibianae*, un texto hagiográfico datado con dudas en el siglo VII⁴⁷, la mártir romana

45. "Y en este monte, en la falda del mismo, tienen colocado los sarracenos un ídolo de mármol blanco como la nieve (...) Y cuando llega el tiempo de sus fiestas, al volver la luna, antes de salir ésta en el día de su fiesta, comienza este mármol a cambiar de color, e inmediatamente después de aparecer la luna, al comenzar a adorarlo, el mármol se vuelve negro como la pez. Terminado el tiempo de la fiesta, vuelve a su color originario, cosa de la que nos admiramos mucho" (Arias Abellán, *Itinerarios latinos a Jerusalén*, 283-284).

46. "Otro, tratando de subir al altar de la misma iglesia dedicada a San Martín de Tours, puso su mano en una de las esquinas del altar; pero de inmediato su mano se unió al mármol, y no fue posible retirarla. Como sus compañeros no querían abandonarlo así, destruyeron con un mazo la parte de la piedra en la que sostenía su mano y se lo llevaron, lamentando con gran pesar este pedazo de piedra que aún estaba adherido a su mano. Y los cautivos que regresaron desde entonces informaron que él fue así a su país, que su brazo se había secado y que confesó que esta desgracia le había sucedido por la virtud y el poder de San Basilea". Flodoardo de Reims, *Historia ecclesiae Remensis*, ed. y trad. M. Lejeune (Reims: P. Regnier, imprimeur de l'Academie, 1854): 242. Trad. propia al castellano.

47. Sandra Vasco Rocca, *Santa Bibiana* (Roma: Istituto di Studi Romani, 1983), 10.



Fig. 3. Fuste ¿romano? de la flagelación de santa Bibiana, reutilizado como elemento devocional. Basílica de Santa Bibiana (Roma). © Fotografía: Raúl Aranda González.

Bibiana fue flagelada en una columna en tiempos de Juliano el Apóstata. Aun hoy se conserva en Roma un fuste de *rosso antico* que la tradición relaciona con dicha flagelación en la basílica que lleva el nombre de la mártir (Fig. 3).

Igualmente, aunque ya en época bajomedieval, es bien conocido el códice de los *Moralia in Job* de san Gregorio Magno, de finales del siglo XIII o comienzos del XIV, donde se relata la aparición de la Virgen a Santiago Apóstol, sobre una columna en Zaragoza, lo que originó toda una tradición devocional⁴⁸. Dicha columna es un fuste de *Broccatello* probablemente tomado de un contexto romano⁴⁹.

Por último, debemos tener en cuenta el reflejo en las fuentes de la existencia de rocas o piedras con poderes mágico-simbólicos. Baste recordar, por ejemplo, la famosa y enigmática mesa del rey Salomón. Esta pieza, descrita como de jaspe o piedras

preciosas⁵⁰ y que pudo formar parte del *thesaurus* visigodo⁵¹, es recogida en las fuentes árabes que relatan la conquista de Hispania, como los textos de Ibn Abd al-Hakam del siglo IX, con una intencionalidad simbólico-propagandística⁵². En la misma línea de piedras

48. Eliseo Serrano Martín, "Silentium facite": el fin de la polémica y el discurso en torno a la Virgen del Pilar en la Edad Moderna," *Hispania: Revista española de historia*, no. 74, 128 (2014): 691, <https://doi.org/10.3989/hispania.2014.020>.

49. Anna Gutierrez Garcia-M., *Roman quarries in the northeast of Hispania (modern Catalonia)* (Tarragona: ICAC, 2009), 237.

50. Por ejemplo, Jiménez de Rada la describe en su *De rebus Hispaniae* a inicios del siglo XIII como "de una piedra preciosa de jaspe verde, muy rica, e asy lamesa como los piés toda era de una piedra". Marqués de la Fuensanta del Valle, *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1895) CV: 206.

51. Javier Arce, *Esperando a los árabes: los visigodos en "Hispania", (507-711)* (Madrid: Marcial Pons, 2011), 88.

52. Manuel Enrique López Brenes y Roberto Marín Guzmán, "Los tesoros en la conquista Árabe de Al-Ándalus y las contradicciones en las fuentes árabes," *Revista Estudios*, Extra 0, (2019): 371-428, <https://doi.org/10.15517/re.v0i0.36275>.

extraordinarias con gran peso simbólico en la Edad Media podría situarse la llamada “Piedra del destino”. Se trata de la piedra que, según la tradición, sirvió de cabecera a Jacob y que, previo paso por la *Gallecia* altomedieval, llegó a Escocia para servir de base en la coronación de los reyes. Aunque la pieza conservada hoy es de arenisca, algunas fuentes tardomedievales la citan como de mármol blanco⁵³.

Hacia la comprensión del papel del *marmor* en la mentalidad estética altomedieval

Se ha podido comprobar cómo las fuentes documentales altomedievales valoran estéticamente las rocas decorativas en relación con sus características físicas y a sus capacidades expresivas. A continuación, será tarea de este estudio tratar de comprender el rol que juega el *marmor* en la estética de estas cronologías.

El brillo parece la cualidad física más tenida en cuenta a la hora de calificar estéticamente el *marmor*. Algunos textos parecen mostrarse atraídos por el efectismo y la espectacularidad del brillo marmóreo. En esta línea, Prudencio atribuye directamente al *marmor* la capacidad de iluminar, mientras que el *itinerarium* de Egeria o el pasaje recogido por Al-Razi denotan cierta fascinación por el material, en tanto que brillante. Otras fuentes, aunque menos efectistas, expresan una relación del *marmor* con Dios, por medio del brillo. Así se muestra la inscripción del Crismón de Quiroga o el himno de Edesa. Otro grupo de fuentes resultan algo más alegóricas al respecto, relacionando el brillo del *marmor* con capacidades morales. Este sería el caso del texto de Ennodio o el de Pablo Silenciaro sobre Santa Sofía. El material pétreo decorativo actúa en estos casos como catalizador de virtudes morales o sentimentales cristianas. Interesante también es la alusión al pasado en Casiodoro, que rememora a través del *marmor* “el brillo resplandeciente del mundo romano”. Aspecto, este último, clave para la comprensión estética del fenómeno del *spolia* marmóreo.

El peso específico que tiene en las fuentes la capacidad para el brillo del *marmor*, tiene su razón de ser en el papel fundamental que juega la luz en la estética cristiana tardoantigua y altomedieval. Ya desde las concepciones neotestamentarias los vínculos entre la luz, el brillo y la divinidad son una constante: “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue,

53. José Carlos Bermejo Barrera, “Crónicas, reliquias, piedras legendarias y coronaciones en la Edad Media,” *Cuadernos de historia del derecho*, no. 23 (2016): 16, https://doi.org/10.5209/rev_CUHD.2016.v23.53057.

no anda en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida" (Jn. 8:12)⁵⁴. De la misma manera, se aprecia ya en el Apocalipsis, texto referencial del cristianismo altomedieval, el papel de las rocas decorativas en el reflejo de la luz divina. Se alude a *marmora* en el propio aspecto de la visión teofánica: "Y el aspecto del que estaba sentado era semejante a piedra de jaspe y de cornalina; y había alrededor del trono un arco iris, semejante en aspecto a la esmeralda" (Ap. 4:3). O se menciona material pétreo en la Jerusalén celeste, absoluta meta vital del cristiano altomedieval: "y los cimientos del muro de la ciudad estaban adornados con toda piedra preciosa. El primer cimiento era jaspe; el segundo, zafiro; el tercero, ágata; el cuarto, esmeralda" (Ap. 21: 19).

La cuestión luz-Dios se ve profundizada posteriormente en Plotino, quién vincula la luz con la idea de Bien de Platón, de tal modo que la luminosidad es considerada como el elemento supremo del que emanan las cosas tangibles. Bajo esta concepción, para Pseudo-Dionisio (siglos V-VI) la belleza terrestre reproduce la emanación de la belleza divina a través de la luz⁵⁵. Según Pseudo-Dionisio, "lo bello trascendental se llama belleza por la hermosura que propiamente comunica a cada ser como causa de toda armonía y esplendor, alumbrando en ellos porciones de belleza a la manera del rayo brillante que emana de su fuente, la luz" (*De divinis nominibus* IV, 7, c. 701)⁵⁶. En consecuencia, "las bellezas sensibles son reflejos de las invisibles, los perfumes sensibles son copias de la efusión espiritual y las luces materiales son como imágenes del don de la luz inmaterial" (*De coelestihierarchia* P.G.3, c. 121)⁵⁷. Por tanto, la luz es partícipe de la divinidad y las "luces materiales" pueden ser un buen reflejo de la "luz inmaterial". Esta idea de acercamiento a Dios a través de la luz resulta un elemento capital de todo el pensamiento estético medieval⁵⁸. Debe asumirse, en resumen, que el brillo del *marmor* constituye una cualidad irrenunciable para la expresión de valores lumínicos en estrecha relación con la divinidad.

Más allá del brillo, las fuentes recogen también otras características estéticas de las obras de arte creadas a partir de la piedra y sus combinaciones. El poema II, 91 de Ennodio es clave al respecto. En este texto se refleja cómo la representación de la realidad, es decir la belleza, se obtiene mediante la combinación de diferentes partes de colores, que generan un todo bello. Algo similar expresa Casiodoro indicando que la

54. Todas las citas bíblicas del texto: Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga, eds., *Sagrada Biblia* (Madrid: B.A.C., 1973).

55. Adrián Pradier Sebastián, "La estética de la luz en la edad media. De ps. Dionisio areopagita a Roberto Grosseteste" (tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2005).

56. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II La Estética medieval* (Madrid: Akal, 1987): 36.

57. Tatarkiewicz, 37-38.

58. Tatarkiewicz, 33.

armonía se obtiene entre diferentes piezas “divididas exquisitamente”. Esta idea de belleza obtenida a través de la conjunción armónica de diferentes partes independientes contribuye al hieratismo y la carga simbólica del arte, en detrimento de la narratividad, cuestión evidenciada desde el mundo tardorromano. El arte altomedieval refleja una ausencia de narratividad, en favor de un hieratismo simbólico transcendente. En el imaginario visual medieval es especialmente valorado el mensaje frente a la forma, que paulatinamente se va alejando de la narratividad para acercarse a lo abstracto, considerado más propicio para expresar lo suprahumano. El papel que otorgan Ennodio o Casiodoro al *marmor* en la creación artística encaja con estos postulados no narrativos. En definitiva, para estos autores, la belleza no se encuentra en el relato, sino en la capacidad de las partes para conjugar un todo transcendente, ahí radica el rol del *marmor*. Esta es ya una característica estética netamente medieval. El *marmor* es más útil para articular una expresión artística fundamentada en esta concepción de la suma de partes. Un *sectile* creado por medio de piezas “divididas exquisitamente”, se adapta mejor a la expresión de un todo transcendente que, por ejemplo, la pintura.

Cabe recordar también que el arte de los primeros siglos de la Edad Media es esencialmente alegórico. En clave neoplatónica, indica Pseudo-Dionisio que “las cosas visibles son imágenes manifiestas de las invisibles”⁵⁹. De este modo, la alegoría es un recurso fundamental del artista medieval para explicar las “imágenes invisibles” y así servir en la comprensión de la divinidad. También en este caso el *marmor* se presenta como un elemento útil debido a su facilidad para ser objeto de alegoría, es decir para reproducir la apariencia de la realidad superior. Esta cuestión es perfectamente detectable en las fuentes que relacionan el *marmor* con la naturaleza o con el mar. Según Casiodoro, los trabajos en *marmor* “pueden representar admirablemente la apariencia natural”, lo que, sin duda, ayuda a recrear una naturaleza simbólica y suprahumana dentro del edificio, como muestra igualmente la descripción de Santa Sofía.

Por último, las fuentes parecen incidir también en la relación de las rocas decorativas con lo mágico y lo sobrenatural. El evidente vínculo del *marmor* con cuestiones alejadas de los postulados humanos, lo hacen ideal para el reflejo de acercamientos a la divinidad y, por tanto, para formar parte de una decoración cristiana.

59. Edgar De Bruyne, *La Estética de la Edad Media* (Madrid: Visor, 1987).

Conclusión

A partir de la desarticulación del mundo romano, en consonancia con el pensamiento neoplatónico, el arte se concibe más bien como un medio de acceso a lo trascendente. Así, todo elemento artístico tiene como finalidad favorecer, a través del intelecto, la aproximación del fiel a las “realidades inmateriales”, es decir, a Dios⁶⁰. En palabras de Juan Escoto Erígena (c. 810 - c. 877), “las formas visibles no han de ser deseadas por sí mismas (...) sino que son figuraciones de la belleza invisible, a través de las cuales la Divina Providencia encamina el alma humana hacia la pura e invisible belleza de su propia verdad” (*In. Hier. Coel. Dionysii I P.L. 122, c. 138*)⁶¹. El arte altomedieval es, por tanto, una herramienta al servicio del mensaje divino, ahí radica su sentido, su utilidad y, en consecuencia, su belleza⁶².

Sobre la base de estos postulados el *marmor* juega un papel facilitador en la construcción de ese mensaje ya que, gracias a sus cualidades físicas, se trata de un elemento fácilmente asociable con lo trascendente y lo suprahumano. Las rocas decorativas susceptibles de ser pulidas cuentan con óptimas características físicas, estéticas y simbólicas para la representación de la realidad inmateral, lo que en el mundo postromano equivale exclusivamente a Dios. Estas rocas decorativas son, en la mentalidad altomedieval, bellas en tanto que útiles. Sin embargo, su utilidad no estriba en el goce visual sino en la capacidad para el reflejo de la suprealidad. En suma, el *marmor* guía a los “ojos del alma” aludidos por Agustín de Hipona, más que a los “ojos del cuerpo”, hacia la necesaria contemplación divina.

En conclusión, la magnificencia del *marmor* heredada del mundo clásico, su luminosidad, su narratividad formal basada en la armonía de las partes y su idoneidad para la alegoría y lo trascendente, hacen de este material un elemento ideal para acercar al fiel a Dios y, por tanto, para formar parte de un programa iconográfico cristiano entre los siglos V y X.

Todo ello explicaría la elección de este material en las partes del templo con mayor carga simbólica o con mayor vínculo directo con la divinidad, como pueden ser los ábsides, las piscinas bautismales o el mobiliario litúrgico. Parece, por tanto, bien fundamentado en las fuentes el hecho de que, en los siglos de tránsito entre la Antigüedad Tardía y la

60. De Bruyne, 86 y ss.

61. Tatariewicz, *Historia de la Estética*, 110.

62. Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (Barcelona: Debolsillo, 2012): 36-37.

Alta Edad Media, se elija el *marmor* para significar y dotar de valor estético y simbólico a los lugares de mayor carga litúrgica dentro del templo cristiano. En definitiva, las fuentes corroboran con argumentos estético-simbólicos el empleo de rocas decorativas en la configuración del “escenario” religioso, cuestión frecuentemente demostrada por la Arqueología⁶³.

Referencias

Fuentes documentales

- Casiodoro. *The letters of Cassiodorus*. Traducido por Thomas Hodgking. London: Henry Frowde, 1886.
- Marqués de la Fuensanta del Valle. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. T. CV. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1895.
- Coripo, Flavio Cresconio. *El Panegírico de Justino II*. Traducido por Antonio Ramírez de Verger. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985.
- Ermoldo, el Negro. *Poème sur Louis le Pieux; et Épitres au Roi Pépin*. Traducido por Edmond Faral. París: Libraire Ancienne Honoré Champion, 1932.
- Flodoardo de Reims. *Historia ecclesiae Remensis*. Traducido por M. Lejeune. Reims: P. Regnier, imprimeur de l'Academie, 1854.
- Heraclio. *De coloribus et artibus Romanorum. I colori e le arti dei Romani e la compilazione pseudo-eraciana*. Traducido por Chiara Garzya Romano. Bolonia: Il Mulino, 1996.
- La navegación de San Brendán*. Editado por Fremiot Hernández González. Madrid: Akal, 2006.
- Marciano Capela. *Las nupcias de Filología y Mercurio*. Editado y traducido por Fernando Navarro Antolín. Madrid: CSIC, 2018.
- Prudencio. *Himnos a los mártires*. Editado por Marcial José Bayo. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1946.
- . *Obras*. Traducido por Luis Rivero García. Madrid: Gredos, 1997.
- Sagrada Biblia*. Editado por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga. Madrid: B.A.C., 1973.

Fuentes bibliográficas

- Anguita Jaén, José María. “El disco de Quiroga y Venancio Fortunato.” En *Αντιδωρον. Homenaje a Juan José Moralejo*, editado por María José García Blanco, María Teresa Amado Rodríguez, María José Martín Velasco, Amelia Pereiro Pardo, Manuel Enrique Vázquez Buján,

63. Cristina Godoy Fernández, *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (Siglos IV al VIII)*(Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995): 22.

- 35-46. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2011.
- . "El Disco de Quiroga: planteamientos nuevos a la luz de una constatación." *Larouco*, no. 6 (2015): 81-100.
- Aranda González, Raúl. "El concepto de marmor y su empleo como decoración mural entre la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media (s. V-VIII)." En *Pintado en la Pared. El muro como soporte visual en la Edad Media*, editado por Santiago Manzarbeitia Valle, Matilde Azcárate Luxán, e Irene González Hernando, 313-350. Madrid: Ediciones Complutense, 2019.
- . "Rocas decorativas (*marmora*) entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media en Hispania: Reflexión teórico-metodológica y estado de la cuestión." En *Paisajes e historias en torno a la piedra. La ocupación y explotación del territorio de la cantería y las estrategias de distribución, consumo y reutilización de los materiales lapídeos desde la Antigüedad*, editado por Virginia García-Entero, Sergio Vidal Álvarez, Anna Gutiérrez García-Moreno, y Raúl Aranda González, 349-390. Vol. 1 de *Monografías de Prehistoria y Arqueología*. Madrid: UNED, 2020).
- Arce, Javier. *Esperando a los árabes: los visigodos en "Hispania", (507-711)*. Madrid: Marcial Pons, 2011.
- Arias Abellán, Carmen. *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- Barry, Fabio. "Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages." *The Art Bulletin* LXXXIX, no. 4 (2007): 627-656. <https://doi.org/10.1080/00043079.2007.10786367>.
- Bermejo Barrera, José Carlos. "Crónicas, reliquias, piedras legendarias y coronaciones en la Edad Media." *Cuadernos de historia del derecho*, no. 23 (2016): 11-40. https://doi.org/10.5209/rev_CUHD.2016.v23.53057.
- Canto, Alicia María. "Fuentes árabes para la Mérida romana." *Cuadernos Emeritenses*, no. 17, (2001): 12-86.
- De Bruyne, Edgar. *La Estética de la Edad Media*. Madrid: Visor, 1987.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- Flood, Finbarr Barry. "'God's Wonder': Marble as Medium and the Natural Image in Mosques and Modernism." *A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 23, no. 2 (2016): 168-219. <https://doi.org/10.1086/691611>.
- Fobelli, Maria Luigia. *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la 'Descrizione' di Paolo Silenziario*. Roma: Viella, 2005.
- Gnoli, Raniero. *Marmora romana*. Roma: Edizioni dell'elefante, 1988.
- Godoy Fernández, Cristina. *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (Siglos IV al VIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995.
- Gutierrez Garcia-M., Anna. *Roman quarries in the northeast of Hispania (modern Catalonia)*. Tarragona: ICAC, 2009.
- Hoyo Calleja, Javier del. "Carmina latina epigraphica del noroeste hispano." En *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, coordinado por Antonio Alvar Ezquerro, 877-886. Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2003.
- Kennell, Stephanie Adelaide Hillert. "Hercules invisible basilica (Cassiodorus "Variae" I, 6)." *Latomus*, t. 53 (1994): 159-175.

- Lamesa, Anaïs, Annie Blanc, y Philippe Blanc. "Les pierres marbrières dans la construction des villes antiques et à Constantinople." En *Construire la ville. Histoire urbaine de la pierre à bâtir*, editado por Jean-Pierre Gély, Jacqueline Lorenz, y François Blary, 83-92. Paris: CTHS, 2014.
- López Brenes, Manuel Enrique, y Roberto Marín Guzmán. "Los tesoros en la conquista Árabe de Al-Ándalus y las contradicciones en las fuentes árabes." *Revista Estudios*, Extra 0, (2019): 371-428. <https://doi.org/10.15517/re.v0i0.36275>.
- Mango, Cyril. *The art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972.
- Mayer, Marc, e Isabel Rodà. "El comercio del mármol en el mediterráneo y su reflejo en la ciudad romana de Sagunt." En *Saguntum y el mar*, coordinado por Carmen Aranegui Gascó, 37-45. Valencia: Generalitat Valenciana, 1991.
- McVey, Kathleen. "The Domed Church as microcosm: literary roots of an architectural symbol." *Dumbarton Oaks Papers*, no. 37, (1983): 91-121. <https://doi.org/10.2307/1291479>.
- Morán Sánchez, Carlos Jesús. *Piedras, ruinas, antigüallas. Visiones de los restos arqueológicos de Mérida (S. XVI-XIX)*. Mérida: Junta de Extremadura, 2009.
- Pérez Álvarez, M^a Ángeles. *Fuentes árabes de Extremadura*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.
- Pradier Sebastián, Adrián. "La estética de la luz en la edad media. De ps. Dionisio areopagita a Roberto Grosseteste." Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2005.
- Schibille, Nadine. *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2014.
- Serrano Martín, Eliseo. "'Silentium facite': el fin de la polémica y el discurso en torno a la Virgen del Pilar en la Edad Moderna." *Hispania: Revista española de historia*, no. 74, 128 (2014): 687-714. <https://doi.org/10.3989/hispania.2014.020>.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II La Estética medieval*. Madrid: Akal, 1987.
- Vasco Rocca, Sandra. *Santa Bibiana*. Roma: Istituto di Studi Romani, 1983.
- Ward-Perkins, John Bryan. "Marmor." En *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, coordinado por Ranuccio Bianchi Bandinelli, 860-870. Vol. IV. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961.
- Yarza, Joaquín, Milagros Guardia, y Teresa, eds. *Arte medieval. Fuentes y documentos para la historia del arte*, 2-3. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.



La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana

The Virgin and the (Wrongly) So-called Symbols of the Litany of Loreto

Carme López Calderón

Universidade de Santiago de Compostela, España

carme.lopez@usc.es

0000-0001-7144-8951

Recibido: 21/09/2023 | Aceptado: 16/10/2023

Resumen

Los símbolos que la tradición ha aplicado a la Virgen María tienden a identificarse, en los estudios de cultura visual, como los “símbolos de las letanías marianas” o “símbolos de la letanía lauretana”. El presente artículo rastrea su origen en la patristica y su presencia en la Edad Media y Moderna, demostrando que su uso trasciende ampliamente las composiciones litánicas y ofreciendo una posible explicación para esta (mal)interpretación generalizada. Igualmente, propone sistematizar en cuatro grandes fórmulas la tipología general de Virgen acompañada de símbolos, al tiempo que evidencia cómo el significado de estos viene condicionado por la representación mariana que completan. Finalmente, aborda la presencia aislada de los mismos, planteando tanto qué pudo favorecer su autonomía, como la necesidad de cuestionarse dicha independencia.

Abstract

The symbols that have been traditionally applied to the Virgin Mary tend to be referred to in visual studies as the “symbols of the Marian litanies” or “symbols of the Laurentian/Lauretanean Litany”. This article traces their origin in Patristics and their presence in the Middle Ages and Modern Age, demonstrating that their use widely transcends litany compositions and offers a possible explanation for this widespread (mis)interpretation. At the same time, it aims to establish a systematic categorization of the general typology of the Virgin accompanied by symbols within four broad frameworks. Additionally, it seeks to provide evidence of how the meaning of these symbols is conditioned by the Marian representation they complete. Finally, it addresses their isolated presence, raising questions about what might have contributed to their autonomy and emphasizing the importance of scrutinizing this independence.

Palabras clave

Virgen María
 Simbolismo
 Iconografía
 Literatura
 Edad Media
 Edad Moderna

Keywords

Virgin Mary
 Symbolism
 Iconography
 Literature
 Middle Ages
 Modern Age

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

López Calderón, Carme. “La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana.” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 48-71. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8538>.

© 2023 Carme López Calderón. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Los “símbolos de la letanía lauretana”: del uso extensivo de la expresión a los objetivos de este estudio

Las Sagradas Escrituras y, fundamentalmente, el Antiguo Testamento, albergan más de medio centenar de símbolos que desde los primeros siglos del cristianismo se han relacionado con la Virgen María. Dejando a un lado el debate teológico sobre “si estas personas, acontecimientos y objetos que aparecen en el Antiguo Testamento están allí puestos por Dios como figuras genuinas de María o si son solamente meras acomodaciones”¹, no cabe duda de que la tradición escrita se ha valido de estos símbolos para reconocer y exaltar las principales prerrogativas y virtudes de la Madre de Dios. En la cultura visual se constata un uso semejante a través de las representaciones de la Virgen acompañada de símbolos que, en su mayoría, pero no siempre, proceden de la Biblia y que a menudo son identificados como los símbolos de las letanías marianas o, incluso quizá más frecuentemente, como los símbolos de la letanía lauretana.

Basten unos pocos ejemplos para evidenciar la generalización de estas expresiones: la estampa de Antonie Wierix II que muestra la Traslación de la Casa de Loreto rodeada por símbolos (Fig. 1) es recogida por Mauquoy-Hendrickx como “Les litanies de Notre-Damme de Lorette (...) 22 petites scènes évoquent les épithètes de la Vierge dans les litanies”², descripción que asimismo pasa a la colección Hollstein como “Our Lady of Loretto with the symbols of the Lauretanian Litany”³ y a la colección digital del Rijksmuseum como “Onze Lieve Vrouw van Loreto, te midden van symbolen uit de Lauretaanse Litanie”⁴. En esta misma línea, el grabado ejecutado por Hieronymus Wierix a partir de un diseño de Stradanus (Fig. 2) es presentado en la colección digital de The British Museum como “The Virgin with symbols of the Laurentian litany (...) the symbols of the Laurentian Litany seen represented on either side”⁵, mientras que los símbolos que se atisban en el dibujo de Vicente Salvador Gómez titulado *Ángeles adorando el nombre de Jesús e Inmaculada Concepción*,

* Este texto tiene su punto de partida en el proyecto de investigación GV/2021/123. Los tipos iconográficos conceptuales de María.

1. Eric May, “María en el Antiguo Testamento,” en *Mariología*, ed. Juniper B. Carol (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964), 77.
2. Marie Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes de Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}. Deuxième partie* (Bruselas: Biblioteca Real, 1979), 241 (nº 1344).
3. Jan van der Stock y Marjolein Leesberg, eds., *Hollstein’s Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, vol. 62, *The Wierix Family. Part IV* (Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2003), 238 (nº 912).
4. Nº de objeto RP-P-1904-1242, consultado el 21 de septiembre de 2023, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332279>.
5. Nº de registro 1873,0809.959, consultado el 21 de septiembre de 2023, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-0809-959.

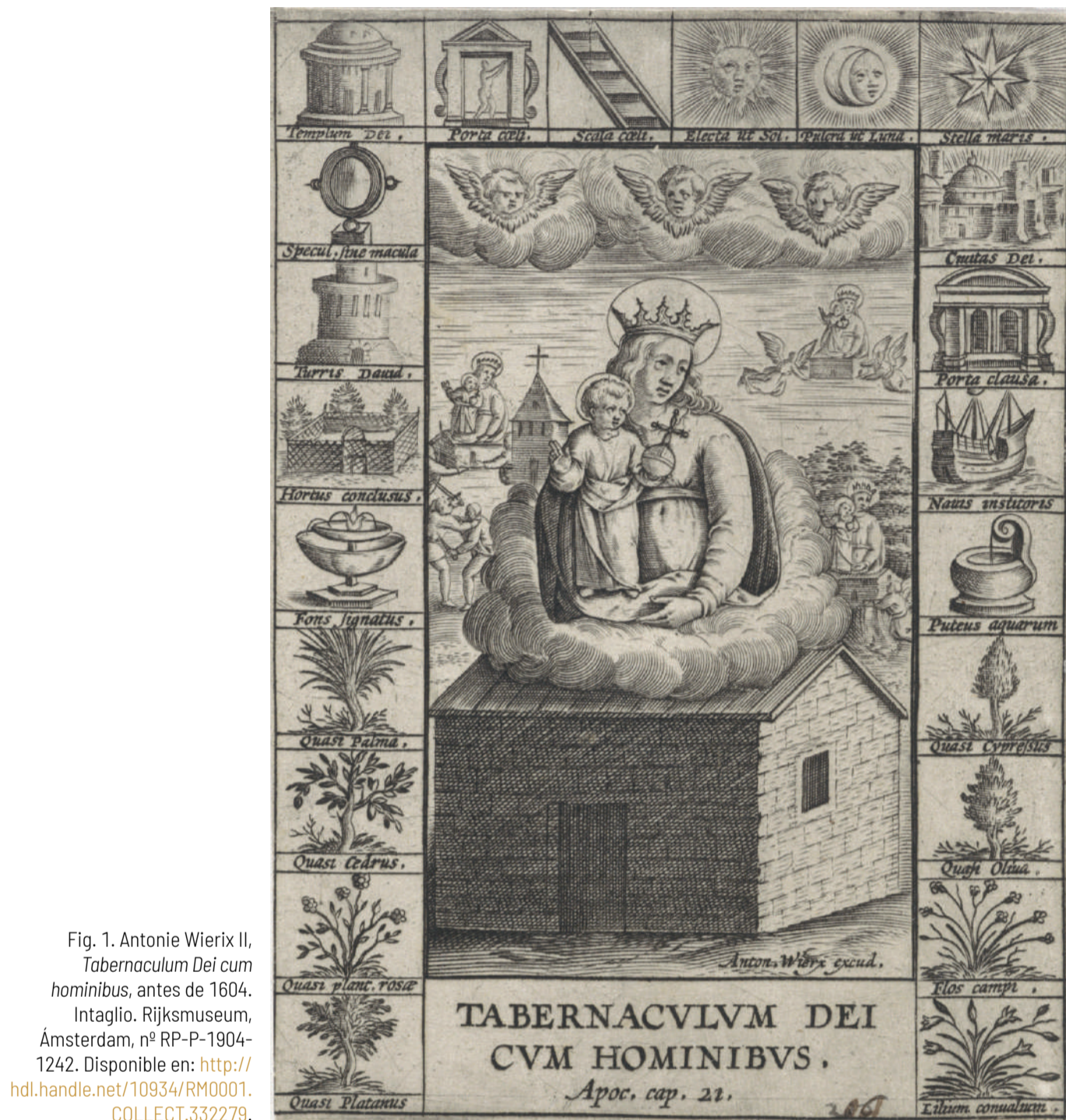


Fig. 1. Antonie Wierix II, *Tabernaculum Dei cum hominibus*, antes de 1604. Intaglio. Rijksmuseum, Ámsterdam, nº RP-P-1904-1242. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.332279>.

con el Padre Eterno son identificados por Pérez Sánchez como “la nave, la columna, el sol, el ciprés, símbolos de la letanía lauretana”⁶. No es de extrañar, entonces, que en el sistema de clasificación Iconclass el correlato textual correspondiente a la notación 11F112 sea, precisamente, “Mary or Madonna with symbols of the Lauretanean Litany”.

6. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Dibujos españoles siglos XV-XVII*, vol. I, Museo del Prado: Catálogo de Dibujos (Madrid: Museo del Prado, 1972), 128 (F.D. 1070). Su comentario es reiterado en la colección digital de este museo, donde el dibujo tiene el número de catálogo D000193.



Fig. 2. Hieronymus Wierix a partir de un diseño de Stradanus, *Virgen con símbolos*, 1563-1612. Intaglio. Rijksmuseum, Ámsterdam, no. RP-P-1906-1768. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.331901>.

Frente a esta denominación tan extendida, en el presente artículo pretendemos, en primer lugar, demostrar que la vinculación de la Virgen con ciertos símbolos no se limita ni a las letanías marianas en general, ni a la lauretana en particular –la cual, de hecho, apenas cuenta con trece invocaciones de naturaleza simbólica–, sino que se retrotrae a la patrística y desde ahí permea a los textos litúrgicos, himnos y oraciones medievales. Justamente, la lectura de las fuentes diversas que utilizan dichos símbolos pone de manifiesto su carácter polisémico, lo que explica que la cultura visual los haya aplicado como complemento no solo de la Inmaculada Concepción, como a veces también parece presuponerse, sino de

distintas representaciones icónicas y narrativas marianas. En este sentido, en este estudio ejemplificaremos el empleo de los símbolos marianos junto a diferentes advocaciones y escenas de la vida de la Virgen para, por un lado y en segundo lugar, evidenciar cómo estas condicionan la interpretación que aquellos adquieren en ese contexto concreto y, por otro y en tercer lugar, mostrar la posibilidad de sistematizar lo que podría considerarse una tipología general, la Virgen acompañada de símbolos, en cuatro grandes fórmulas. En cuarto y último lugar, intentaremos esclarecer algunas de las causas que pudieron favorecer la representación aislada de ciertos símbolos, especialmente de la Edad Moderna en adelante, aun cuando convenga reflexionar hasta qué punto esta supuesta autonomía es real o solo aparente.

Con estos cuatro objetivos principales en mente, comenzaremos presentando primero el tipo de imágenes objeto de este trabajo para, partiendo de ellas, poder luego construir de un modo progresivo nuestro discurso.

Símbolos y representaciones marianas: tipología general y fórmulas principales

Las representaciones que figuran a la Virgen María acompañada de símbolos aparecen en el Occidente cristiano a finales de la Edad Media y adquieren una notable fortuna en los siglos posteriores. Si bien esta tipología general parece dar cabida a soluciones muy heterogéneas, un análisis detallado de las mismas evidencia que, además de ciertas variaciones en los símbolos dado el amplio repertorio existente, las principales diferencias afectan a la manera de representar a la Virgen y al modo de disponer dichos símbolos. Así, la Virgen puede aparecer sola, o bien mostrarse en el contexto de una escena narrativa. Por su parte, los símbolos pueden organizarse conformando un marco que rodea, total o parcialmente, la figura o escena central, o bien distribuirse sobre el soporte en términos naturalistas, de forma que aquellos de carácter terrestre (árboles, flores, objetos...) se asientan sobre el suelo, mientras que los de naturaleza aérea o celeste (nubes, aves, astros...) se muestran en el cielo. A su vez, estas opciones pueden combinarse entre sí, dando lugar a cuatro fórmulas principales; en cualquiera de ellas, los símbolos pueden estar o no identificados mediante una inscripción y su interpretación fundamental, teniendo en cuenta su carácter polisémico del que más adelante trataremos, vendrá condicionada por la figura o escena que complementan, así como por el contexto donde se insertan.

La primera de estas fórmulas, la Virgen con símbolos definiendo un marco, la encontramos, por ejemplo, en una pintura alemana del siglo XV que se conserva en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza⁷, así como en la estampa de Wierix/Stradanus que mencionamos anteriormente (véase la figura 2). En el primero de los casos, María se representa sosteniendo al niño, tocada con corona y dispuesta dentro de un jardín cerrado, referencia al *Hortus Conclusus* (Cant 4, 12)⁸. A su alrededor se distribuyen, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, los restantes motivos de carácter simbólico, cuya presencia aquí cabe leer principalmente en clave de maternidad virginal o virginidad fecunda: una rosa (*Quasi plantatio Rosae in Jericho*, Eclo 24, 18), el Arca del Testamento (*Arca testamenti*, cf Ex 25,10⁹ y Heb 9,4), una puerta cerrada (*Porta clausa*, cf Ez 44, 1-3 o *Porta coeli*, Gn 28, 17), la vara de Aarón que floreció (cf Num 17,8 y Heb 9,4), la zarza que arde sin consumirse (*Rubus ardens incombustus*, cf Ex 3, 2), una fuente sellada (*Fons signatus*, Cant 4,12) y, posiblemente a los pies de la Virgen, el vellocino de Gedeón (*Vellus Gedeonis*, cf Jue 6, 37-40).

En el segundo de los ejemplos, además del *Hortus conclusus* y la *Fons signatus*, se añaden sendas torres (*Turrus David*, Cant 4,4 y *Turrus Eburnea*, Cant 7,4), una ciudad (posiblemente, la *Civitas Dei*, Sal 86), un pozo (*Puteus Aquarum Viventium*, Cant 4, 15), un espejo (*Speculum sine macula*, Sab 7,26), dos árboles (posiblemente, oliva y plátano, *Quasi oliva speciosa in campis, et quasi platanus exaltata sum juxta aquam in plateis*, Eclo 24,19), la luna y el sol (*Pulchra ut luna, Electa ut sol*, Cant 6,9). En esta ocasión, María responde al tipo iconográfico de la mujer apocalíptica: “cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas” (Apoc 12,1), características que se completan con el dragón al que parece vencer (cf Apoc 12, 3 y Gen 3,15) y que la cultura visual ha empleado para significar la inmaculada concepción de la Virgen. Por tanto, los símbolos antes descritos servirían aquí para redundar, más que en la maternidad virginal de María, en su concepción sin mancha.

Este mismo tipo iconográfico, pero combinado con símbolos distribuidos de forma naturalista, reaparece en una estampa de principios del siglo XVII debida a Raphael Sadeler I (Fig. 3). En la parte inferior de la imagen, sobre el paisaje, se disponen los árboles procedentes del Eclesiástico (además de la oliva, el plátano y el rosal comentados anteriormente, figuran la palma, el ciprés y el cedro –*Quasi cedrus exaltata sum in Libano*,

7. Nº de inventario 272 (1929.18.1), consultado el 20 de mayo de 2023, <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/anonimo-aleman-activo-westfalia/virgen-nino-hortus-conclusus-ala-izquierda>.

8. A lo largo de este trabajo y para evitar ser redundantes, referiremos la fuente bíblica de cada símbolo solo la primera vez que lo mencionemos en el texto.

9. Empleamos la expresión “cf” precedida de la fuente escritural cuando los versículos bíblicos tratan la figura simbólica en cuestión, pero no recogen literalmente la expresión que la tradición consolida como título, en este caso, *Arca testamenti*.



Fig. 3. Raphael Sadeler I, *Virgen con símbolos*, 1605-1632. Intaglio. Rijksmuseum, Ámsterdam, no. RP-P-OB-7655. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.169092>.

et quasi cypressus in monte Sion; quasi palma exaltata sum in Cades, Eclo 24, 17-18-), y, de izquierda a derecha: un jardín cerrado, un templo (*Templum Dei*, Eclo 50,7), un espejo, una fuente, el vellocino de Gedeón, un lirio (*lilium convallium*, Cant 2,1), una ciudad, una torre y un pozo. En la parte superior y, por tanto, en la zona celeste, se representan la escalera de Jacob (*Scala Iacob*, cf. Gn 28, 12), la puerta del Cielo, la luna y el sol.

Igualmente en clave naturalista, pero como complemento de una escena narrativo-alegórica, encontramos los símbolos en una imagen devocional procedente de

Eichstätt y conservada en la Pierpont Morgan Library¹⁰. Acompañados por una cartela identificativa, los símbolos se disponen fuera y dentro del jardín cerrado; de izquierda a derecha: el arca de Noé (cf Gen 6-9), la fuente de huertos (*Fons hortorum*, Cant 4,15), el lirio entre espinas (*Sicut liliū inter spinas*, Cant 2,2), la puerta cerrada, la fuente sellada, la vara de Aarón, la torre de David, la estrella de Jacob (*Orietur stella ex Jacob*, Num 24,17), la urna de oro con el Manná (*Urna aurea habens manna*, Heb 9,4), el vellocino de Gedeón y la zarza ardiente. En este escenario, el pasaje representado se corresponde con la Anunciación reinterpretada como la caza del unicornio, fábula presente en los bestiarios que la mística medieval aplica, además de a la muerte de Cristo, a la Encarnación: Jesús es el unicornio, animal fuerte y poderoso que, tranquilizándose solo ante una doncella virgen, es atraído por la pureza virginal de María. Gabriel es el cazador que intenta apresar al animal, de modo que, manteniendo la cartela correspondiente a la salutación *Ave gratia plena* (Lc 1,28), sustituye el lirio característico por el cuerno y la lanza y se acompaña de cuatro perros, alegorías de la verdad, la justicia, la misericordia y la paz, virtudes que, según Trens, pueden proceder de un sermón de san Bernardo¹¹. En consecuencia, la fusión de ambas narrativas refuerza el carácter virginal de la maternidad de María, prerrogativas ambas (maternidad divina y virginidad perpetua) que asimismo emanan de los símbolos bíblicos aquí figurados¹².

También identificados mediante una inscripción y como complemento de una escena narrativa –el Descanso en la Huida a Egipto– se encuentran los símbolos en una estampa de principios del siglo XVII debida a Conrad Hillebrand (Fig. 4). En este caso, no obstante y como sucedía con el grabado de Antonie Wierix II mencionado al principio (véase figura 1), conforman una cenefa que funciona como un marco, observándose de izquierda a derecha y de arriba abajo: *Speculum sine macula*, *Porta coeli*, *Stella maris*, *Electa ut sol*, *Pulchra ut luna*, *Scala Coeli*, *Vellus Gedeonis*, *Quasi oliva*, *Templum Salomonis* (cf 2 Re 6), *Flos campi*, *Turris David*, *Fons signatus*, *Lilium convalium*, *Quasi plantatio Rosae*, *Civitas Dei*, *Hortus conclusus*, *Puteus aquarum viventium*, *Porta clausa*, *Quasi Plama*, *Quasi Platanus*, *Quasi cypressus*, y *Quasi cedrus*.

10. Hoja única del manuscrito con referencia MS M. 1201, consultado el 22 de julio de 2023, <https://www.themorgan.org/manuscript/398125>.

11. Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Plus Ultra, 1946), 147-149; Santiago Sebastián López, *Lecturas iconográficas e iconológicas* (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 211-214.

12. Según Trens, combinar la Anunciación con la caza del unicornio es una práctica frecuente en el siglo XV y, como ejemplificaría el manuscrito que acabamos de comentar, “en las representaciones más completas, esta alegoría de la virginal pureza de María se refuerza con otros símbolos, tales como la vara de Aarón florida, la fuente sellada, etc.” (Trens, *Iconografía de la Virgen*, 147). No obstante, según este autor, este tipo de composiciones servirían para representar también la pureza original o inmaculada de María.



Fig. 4. Conrad Hillebrand, *Descanso en la Huida a Egipto*, ca. 1608. Intaglio. Rijksmuseum, Ámsterdam, no. RP-P-OB-7655. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.123039>.

Primeras interpretaciones marianas de los símbolos y difusión en la Edad Media: patrística, liturgia, himnografía, oraciones y cultura visual

El punto de partida de las cuatro fórmulas que hemos descrito y, por tanto, de la tipología general de Virgen con símbolos hay que buscarlo en los escritos de los Padres de la Iglesia, puesto que en ellos se encuentran algunas de las primeras interpretaciones de los símbolos veterotestamentarios en clave mariana. Así, en una de las homilías escritas por san Juan Damasceno con motivo de la Asunción de María, leemos:

Fuiste también, oh Virgen, claramente prefigurada en la zarza, en las tablas escritas por Dios, en el arca de la ley, en la vasija de oro, en el candelabro, en la mesa, en la vara de Aarón que floreció. De ti, en efecto, procede la llama de la divinidad, el Verbo y manifestación del Padre, el maná suavísimo y celestial (...) ¡Por poco me olvido de la escala de Jacob! ¿No resulta evidente para todos que tú, oh María, estás en ella prefigurada y anunciada? Vio este patriarca una escalera que unía el cielo con la tierra (...) De modo semejante, tú, desempeñando el oficio de mediadora, te convertiste en escalera por la que Dios

bajó hacia nosotros, asumiendo nuestra débil naturaleza, y recompusiste lo que estaba disgregado, de modo que el hombre pudiera unirse de nuevo con Dios¹³.

También en la patrística se pueden rastrear otros símbolos marianos que alcanzarían gran fortuna posterior pese a no proceder de las Escrituras. Posiblemente, el ejemplo más destacado sea el de *Stella maris*, Estrella del Mar, que ya Beda el Venerable relaciona con uno de los significados etimológicos del nombre 'María': "... y el nombre de la Virgen era María (Lc 1,27)(...) Tampoco debemos pasar por alto que la bendita madre de Dios dio testimonio de sus méritos singulares también con su propio nombre, pues significa: *Estrella del mar*. Y María, con la gracia de su especial privilegio, ha brillado como astro de extraordinaria belleza entre las olas de un mundo en ruinas"¹⁴.

Los escritos de los autores cristianos de los primeros siglos, unidos a las Escrituras, son el punto de partida para componer los textos litúrgicos, de ahí que algunos de ellos contribuyan a difundir la asimilación entre María y estas figuras simbólicas. Sirva como ejemplo el oficio de la fiesta de la Asunción perteneciente a la liturgia hispánica, en donde, tras la primera lectura, se concatenan varias metáforas procedentes del Cantar de los Cantares:

¡Oh Virgen de Dios, la más bella entre las mujeres, sal y ve tras las huellas de tu rebaño (Cant 1,7)! (...) Como la *torre de David* (Cant 4, 4): toda hermosa eres, amiga mía, y mancilla no hay en ti (Cant 4, 7)(...) *Huerto cerrado* eres, hermana mía, esposa, huerto cerrado. *Fuente sellada*. Tus renuevos son vergel de granados con frutos de los manzanos (Cant 4, 12-13)(...) ¿Quién es esta que marcha como el *alba* al levantarse, hermosa como la luna, escogida como el sol, terrible como un ejército de escuadrones ordenado? (Cant 6, 9-10)(...) Ponme como sello sobre tu corazón, como sello sobre tu brazo (Cant 8, 6), y fiel permanece el amor del Señor. Amén¹⁵.

Ambas fuentes –Patrística, cuyo conocimiento quizá se deba precisamente a la liturgia, y Biblia– nutren también los himnos medievales, muchos de los cuales se crean para cantar en el oficio o en la misa y, por tanto, ellos mismos se incorporan, al menos temporalmente, a la liturgia¹⁶. Buena muestra de ello la ofrece la prosa *De beata Maria* conservada en un tropario de la catedral de Tortosa, compuesto entre 1228 y 1264, cuyas estrofas indican:

13. Juan Damasceno, *Homilía I in Dormitionem B. V. Mariae*, 8, PG 96, 712-713; trad. esp. tomada de Guillermo Pons, *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patrística* (Madrid: Ciudad Nueva, 1994), 277. Aquí y en citas sucesivas, las cursivas son nuestras para indicar los símbolos bíblicos dotados de un significado mariano que encontrarían eco en la cultura visual.

14. Beda el Venerable, *Homilía prima. In festo Annuntiationis Beatae Mariae*, PL 94, 10-11; trad. esp. a partir de Luigi Gambero, coord., *Testi mariani del primo millennio*, vol. 3, *Padri e altri autori latini* (Roma: Città Nuova, 1990), 698-699.

15. *In Festo Assumptionis Sancte Marie Virginis, Officium*, PL 85, 819-820.

16. Bernadette Jollès, "La formulation de la virginité de Marie dans la poésie latine médiévale," en *La virginité de Marie: communications présentées à la 53^e session de la Société Française d'Études Mariiales*, coords. Jean Longère y Jean-François Baudoz (Paris: Médiaspaul, 1998), 138.

[1a] Ilustre *rama de Jesé*, /repleta de dulce fruto,/ salve, madre inclita./ [1b] A Cristo Dios, gloriosa / concebiste llena de gozo / elevándote sobre todos./ [...] [4a] Hermosa *rosa sin espinas* /a la que no quema el sol, rocío /carente de culpa,/ [4b] Reina dulce y única, similar a una *paloma*,/ fuente de misericordia./ [5a] Eres una *puerta* rodeada / y adornada con margaritas /de la que el profeta dijo:/

[5b] Que te había visto aureolada /sentada en la casa de Dios,/ casa que nadie hasta entonces había traspasado./ [6a] *Luna* pura, igual a un *sol*,/ más pura que un cofre dorado/ de la que Cristo nació./ [6b] No hay en ti deseos impuros,/ maldad ni pasiones ciegas,/ tu corazón no se altera¹⁷.

También relacionadas con ambas fuentes, desde una época temprana se desarrollan en Occidente oraciones dirigidas a María, en las que asimismo es posible encontrar referencias a las figuras simbólicas de la Virgen. Es el caso de esta oración del siglo IX procedente de la abadía benedictina de Nonantola: “Te suplico, santa Virgen Madre de Cristo, inmaculada púerpera, grata María, espléndida *estrella del mar*, digna Reina del cielo, habitáculo de Dios, *puerta cerrada* de Cristo, bendita entre las mujeres (...) que te dignes de interceder por mis pecados delante del Señor tu Dios, antes bien hijo tuyo”¹⁸.

De este modo, pronto se define un corpus relativamente extenso de símbolos –en su mayoría de origen bíblico– aplicables a la Virgen María, cuya traducción visual se concreta asimismo en la Edad Media. Buena prueba de ello es el *Speculum Humanae Salvationis*, donde seis de los capítulos reúnen e ilustran once figuras que, dentro del planteamiento tipológico característico de esta obra, funcionan como prefiguraciones de María¹⁹. De hecho, como ejemplifican sendos manuscritos conservados en Nueva York²⁰ y Madrid (Fig. 5), muchas ediciones del *Speculum* hacen explícita esta interpretación mariana al añadir, encima o bajo estas figuras y tras su identificación correspondiente, la expresión “*signat/ significat/ prefigurat Mariam*”.

17. Sobre esta prosa y, en general, sobre la poesía religiosa en España durante la Edad Media, véase Guadalupe Lopetegui Semperena, “Poesía latina hispana: lírica religiosa,” en *Poesía medieval: historia literaria y transmisión de textos*, eds. Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González (Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005), 135-179. De esta autora tomamos asimismo la traducción al español de la prosa.

18. Henri Barré, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur* (Paris: P. Lethielleux, 1963), 98-99 (nº 8); Gambero, *Testi mariani*, 983-984.

19. Son, en concreto, el capítulo 3 (*Hortus conclusus* con la *Fons signatus*, complemento de El anuncio del nacimiento de María), el capítulo 4 (*Virga de radice Jesse*, *Clausa porta* y *Templum Salomonis*, relacionados con La Natividad de María), el capítulo 6 (*Turris David*, asociada con Los Desposorios de María y José), el capítulo 7 (*Rubus ardens* y *Vellus Gedeonis*, vinculados con La Anunciación), el capítulo 8 (*Virga Aaron*, aplicada a La Natividad de Jesús) y el capítulo 10 (*Arca testamenti* y *Candelabrum templi Salomonis*, en conjunción con La Presentación de Jesús en el templo). En consecuencia, y dada la manera de distribuir las imágenes en el folio, podría considerarse que estas viñetas con símbolos bíblicos funcionan en cierto sentido como marco de la escena que prefiguran.

20. Morgan Library & Museum, MS M. 140, consultado el 22 de julio de 2023, <https://themorgan.org/manuscript/77070>.



Fig. 5. *Speculum Humanae Salvationis*, siglo XV. Manuscrito iluminado. Biblioteca Nacional de España, Madrid, M 8562, fol. 2v.-3r. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000072309&page=1>.

Hacia una lectura de los símbolos marianos: carácter polisémico y denominativo

Ahora bien, la existencia temprana de este corpus logo-icónico no significa que su interpretación sea igualmente fija e inmutable, sino que, como adelantamos al principio, estas metáforas se caracterizan por su polisemia. En este sentido, si bien todas ellas funcionan como atributos de María que permiten expresar sus prerrogativas y virtudes, será el autor y el contexto –tanto histórico como físico, entendiendo por este último la localización o el soporte donde se represente y la figura o tema a que acompañe²¹– lo que determine unos significados u otros. En consecuencia, en aquellas circunstancias en que interese afirmar ciertas prebendas –maternidad divina, virginidad perfecta y

21. La necesidad de conocer ambos contextos está perfectamente sintetizada en la denominada como “arqueta de la pia sentencia”, en donde cabe leer los símbolos marianos de los laterales con un sentido esencialmente inmaculista. Sobre esta pieza, véase Álvaro Pascual Chenel, “Retórica visual y persuasión política. La representación del embajador barroco: el caso del obispo Luis Crespi Borja,” en *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659-1748*, eds. Cristina Bravo Lozano y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño (Madrid: Marcial Pons, 2021), 393-400.



Fig. 6. Théodore Van Merlen, *Gratiae et virtutes tuae Virgo Maria sunt inenarrabiles*, 1609-1672, impresa en 1815. Bibliotheek van het Ruusbroecgenootschap, Amberes, inv. Maria IIA.14b7².

perpetua, inmaculada concepción, mediación...²²–, el símbolo en cuestión adquirirá, al menos, esta interpretación, siendo no obstante habitual –como igualmente sucede en los poemas mariales medievales²³– que convivan varios significados. No en vano, todos los privilegios marianos están íntimamente relacionados entre sí y emanan del considerado como principal: la maternidad divina, cuyo fin último (o, si se prefiere, causa primera) no es otro que la salvación de los hombres.

La vinculación entre estos símbolos y, en general, las gracias y virtudes de María se hace evidente en un grabado devocional ejecutado por Théodore Van Merlen en el siglo XVII y del que todavía en el siglo XIX se imprimieron algunas copias (Fig. 6²⁴). Sobre la inscripción *Gratiae et virtutes tuae Virgo Maria sunt inenarrabiles* se desarrolla el tipo de Virgen con símbolos, en concreto, bajo la fórmula de retrato acompañado por símbolos distribuidos

22. Sobre los dogmas y creencias piadosas que sustentan las prerrogativas y virtudes de la Virgen, así como sobre su evolución histórica, véanse entre otros Giorgio Sernani, *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona* (Buenos Aires: Publicación de la Orden de María Reina, 2002); Stefano de Fiores y Salvatore Meo, eds., *Nuevo diccionario de Mariología* (Madrid: San Pablo, 2001); Juniper B. Carol, ed., *Mariology*, 3 vols. (Milwaukee: The Bruce Publishing Company, 1954-1960).

23. Jollès, "La formulation de la virginité," 139-146.

24. La misma biblioteca conserva, con el número de inventario Maria IIA.14b7¹, otra copia de esta estampa impresa en 1807.



Fig. 7. Filipe da Silva y António Gomes (entalladores), Manuel Carneiro (escultor), *Retablo de la Capilla de Nossa Senhora da Conceição*, 1718-1721. Iglesia de San Francisco, Oporto, Portugal.

de manera naturalista: María porta un lirio con la mano izquierda, aplasta la serpiente con sus pies y a su alrededor figuran una rosa, el arca del testamento, un espejo, una puerta, una estrella, un jardín cerrado con una fuente y una torre.

Igualmente, la comprensión de estos símbolos como expresión de ciertas cualidades de la Virgen se constata en los contratos firmados en 1718 y 1719 para la ejecución de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la iglesia de San Francisco de Oporto (Fig. 7), documentos que prescriben disponer, respectivamente, “os atributos da S.ra” y “os emblemas da Senhora”²⁵ en el respaldo donde se encastre el Árbol de Jessé. Dichos atributos y emblemas se corresponden con varios de los motivos presentes en la estampa previa –la torre, la puerta, la estrella, el huerto con la fuente, el espejo–, a los que ahora cabe añadir la escalera de Jacob, un

pozo, un sol, una ciudad y varias flores y árboles que cabe relacionar con aquellos enumerados en el capítulo 24 del Eclesiástico. Eso sí, a diferencia de la estampa anterior, el contexto físico donde estos símbolos se insertan –la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, con un elaborado programa escultórico dedicado a subrayar el carácter inmaculado de María²⁶– deja claro que, entre las gracias y virtudes

25. Ambos contratos se encuentran transcritos en Flávio Gonçalves, *A Talha da Capela da Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores* (Porto: Livraria Fernando Machado, 1971), 65-81, 82-85 y en Domingos de Pinho Brandão, *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade do Porto*, vol. II (Porto: Diocese do Porto, 1985), 524-536, 580-582.

26. Sobre el mismo, véase Carme López Calderón, “Potuit, decuit, fecit: los franciscanos y el culto a María,” en *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coord. Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: CEPES, 2013), 225-255.

de María, aquí la lectura de estos emblemas/atributos debe hacerse en clave fundamentalmente inmaculista.

Paralelamente, estos símbolos bíblicos/atributos muy pronto trascienden su papel de meros calificativos para funcionar como auténticos nombres de María que permiten, simultáneamente, designarla y expresar una virtud o prerrogativa. Al respecto, resulta significativa una de las homilías de Hesiquio de Jerusalén, en la que recuerda que: "A ti, pues, oh Virgen, los profetas dispensan alabanzas; y todo aquel a quien se han confiado los misterios divinos te llama Portadora de Dios. Este te llama *Vara de Jessé* (Is 11, 1), para indicar tu virginidad invulnerable e inflexible; aquel te compara con la *zarza que arde y no se consume*, aludiendo de este modo a la carne del Unigénito y a la Virgen Madre de Dios (...) Otro te llamó *Puerta cerrada*, pero situada al oriente..."²⁷.

Elocuentes son también los textos de la Edad Moderna que compilan este tipo de símbolos/títulos marianos procedentes de las Escrituras y los Padres, en la medida en que los refieren como *tituli, nomina, encomia* y *epitheta*. Es el caso de la obra de Hippolytus Marraccius, *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorum que sacrorum scriptorum...*²⁸, o del manuscrito de José Blanco, "Nomina et Epitheta quibus Beatissima Virgo Maria a Sanctis Patris honoratur"²⁹.

En términos visuales, esta interrelación entre los símbolos y el nombre de María se plasma de una manera insuperable en el *Monograma de la Virgen* diseñado por Jan Ziarnko y grabado por Jacob van der Heyden en 1605³⁰, para el que se han señalado dos correspondencias en el arte colonial (PESSCA 1409A/1409B y 1409A/1410B). En esta elaborada composición dedicada a María de Médicis³¹, el monograma MRA es el resultado de yuxtaponer una multiplicidad de motivos que, en el caso de la primera letra, sirven para aludir a varios episodios de su vida y, en el caso de las dos restantes, se corresponden con los símbolos escriturales que venimos comentando.

27. Hesiquio de Jerusalén, *De sancta Maria Deipara Homilia*, PG 93, 1462-1463; trad. esp. a partir de Georges Gharib, coord., *Testi mariani del primo millennio*, vol. 1. *Padri e altri autori greci* (Roma: Città Nuova, 1988), 531-532.

28. Hippolytus Marraccius, *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorum que sacrorum scriptorum...* (Colonia: sumptibus Petri Ketteler, 1683).

29. José Blanco, "Nomina et Epitheta quibus Beatissima Virgo Maria a Sanctis Patris honoratur," en *Sermones*, Ms. 7 de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela, 63-94.

30. Véase la estampa conservada en la Bibliothèque nationale de France con el número de registro RESERVE FOL-QB-201(14), consultada el 26 de julio de 2023, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8401289t.item>.

31. Małgorzata Biłozór-Salwa, "The Monogram of the Virgin Mary (1605) by Jan Ziarnko as Maria de Medicis's device," *Emblematy Polskie/Polish Emblems*, no. 1(2016): s.p.

Símbolos marianos y letanías marianas

Entendidos, pues, como nombres válidos para designar a la Virgen, y con el precedente asentado por homilías, himnos y oraciones, no es de extrañar que algunos de estos símbolos pasen a formar parte de las invocaciones que integran las letanías marianas, cuyas primeras fórmulas surgen en el siglo XII. Sin duda, la más prolija en este sentido es la denominada letanía escritural (*ex Sacra Scriptura depromptae*), ya que en ella hasta veintiocho invocaciones propiamente marianas responden a figuras bíblicas. Compuesta en 1575 en el Santuario de Loreto como sustituta temporal de la “*antiquae*” letanía lauretana³², su texto es musicalizado por Constanzo Porta e impreso en Venecia³³, ciudad en la que asimismo Raphael Sadeler I publica una estampa que la recoge e ilustra (Fig. 8). El grabado aparece presidido por la efigie de la Virgen de Loreto rodeada, a modo de marco, por veintiún símbolos veterotestamentarios que, curiosamente, solo en parte coinciden con los empleados en la letanía escritural (reproducida a la derecha) y en la lauretana “antigua” (incluida también en la estampa, a la izquierda³⁴). En concreto, no pertenecen a ninguno de ambos formularios laurentanos ni las flores inspiradas en el Cantar de los Cantares (*Lilium convalium, Flos campi*), ni los árboles procedentes del Eclesiástico (*Quasi Platanus, Quasi Cedrus, Quasi plantatio Rosae, Quasi Cypressus, Quasi Palma, Quasi Oliva*), que, no obstante y como evidencian los ejemplos tratados anteriormente, la cultura visual sí reproduce con asiduidad.

Exactamente los mismos veintiún símbolos, más la *Fons signatus*, y con una disposición de marco análoga los encontramos en la estampa que Antonie Wierix II realiza por esos mismos años y a la que ya nos hemos referido con anterioridad (véase figura 1). La principal diferencia estriba en la imagen que ahora centra la composición, ya que la efigie de la Virgen Lauretana es sustituida por varias escenas correspondientes a la *Translatio Sacrae Domus*, leyenda que surge a finales del siglo XV y se populariza gracias a la *Lauretanae historiae Libri quinque* de Horatius Tursellinus (1597)³⁵. Justamente, la pre-

32. Sobre la letanía escritural, véase Angelo De Santi, “Le litanie Lauretane. Studio Storico crittico. Articolo II,” *La civiltà cattolica*, fasc. 1117 (1896): 161-178; *Súplicas letánicas a Santa María* (Roma: Curia General OSM, 1987), 38-39.

33. Se publican bajo el título completo de *Litaniae Deiparae Virginis Mariae ex Sacra Scriptura depromptae. Quae in alma domo Lauretana omnibus diebus Sabbatis, Vigiliarum et Festorum eiusdem Beatae Virginis decantari solent. Cum musica octo vocum Constantii Portae eiusdem Almae Domus Musicae Magistri*, incluyéndose asimismo en varios libros de finales del siglo XVI y principios del XVII, como el *Libellus sodalitatis* de Francisco Costero (1594) o el *Thesaurus precum et exercitiorum spiritualium* de Thomas Saily (1609).

34. A lo largo de este texto hemos optado por referirnos a cada letanía en singular –letanía lauretana, letanía escritural–, por ser la denominación generalizada en la bibliografía de distintos idiomas. No obstante, conviene aclarar que en latín se usa mayoritariamente el término en plural, *litaniae*, de ahí que aparezcan también en este número los calificativos que lo acompañan: “*ex Sacra Scriptura depromptae*”, “*antiquae*”, “*lauretanae*”.

35. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 196-197.



Fig. 8. Raphael Sadeler I, *Maria lauretana*, 1575-1632. Intaglio. The British Museum, Londres, no. 1937,0915.159. © The Trustees of the British Museum. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1937-0915-159.

sencia de la Santa Casa de Loreto en este grabado permite recordar otra figura bíblica aplicada a María, *Tabernáculo de Dios* (Apoc 21,3).

Tal vez esta relación que tanto las letanías compuestas en Loreto como la cultura visual establecen entre los símbolos bíblicos, la Virgen de Loreto y el santuario lauretano explique, al menos en parte, la confusión generalizada de que los símbolos que acompañan las representaciones marianas son los “símbolos de la(s) letanía(s)”, afirmación que a menudo se concreta, como pudimos comprobar al comienzo de este estudio, en los “símbolos de la Letanía de Loreto/Lauretana”. Pero lo cierto es que, como venimos mostrando, el repertorio de símbolos (fundamentalmente veterotestamentarios)



Fig. 9. Klauber, *Mater castissima*, ilustración para Dornn, *Litaniae Lauretanae*... Augsburgo, 1771, estampa no. 16. Bayerische Staatsbibliothek München, Munich, Asc. 1489. Disponible en: [urn:nbn:de:bvb:12-bsb10261928-0](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10261928-0).

bién haya contribuido a la confusión entre símbolos marianos y símbolos de la letanía lauretana. Por ejemplo, en la imagen correspondiente al título *Mater castissima* (Fig. 9) de las *Litaniae Lauretanae* de Franciscus Xavier Dornn³⁷ se representan el *Hortus conclusus*, el *Puteus Aquarum Viventium* y un árbol que da a la vez flores y frutos (cf Cant 7,12), metáforas las tres cuya polisemia en este caso se adapta al propósito de esta invocación: ensalzar la maternidad virginal de María.

aplicados a la Virgen trasciende las letanías tanto en uso –muchas otras composiciones los emplean: homilias, himnos, oraciones³⁶–, como en número –las fórmulas litánicas se corresponden con solo una parte de dicho corpus–. Esto último resulta especialmente evidente en el caso de la letanía lauretana, ya que, de las cincuenta y ocho invocaciones que conforman su formulario en el siglo XVIII, tan solo trece son títulos de carácter simbólico: *Speculum Iustitiae*, *Sedes sapientiae*, *Causa nostra laetitiae*, *Vas spirituale*, *Vas honorabile*, *Vas Insigne devotionis*, *Rosa mystica*, *Turris Davidica*, *Turris Eburnea*, *Domus Aurea*, *Foederis Arca*, *Ianua Coeli* y *Stella matutina*.

Ahora bien, ello no impide que, cuando las invocaciones de la letanía lauretana pasen a ilustrarse, cualquiera de ellas –no solo las trece enumeradas– pueda acudir a estas figuras simbólicas, hecho que quizá tam-

36. De hecho, estas composiciones son, juntamente con las Escrituras, las fuentes que proporcionan las invocaciones a las letanías marianas. *Súplicas litánicas a Santa María*, 15-25.

37. Franciscus Xavier Dornn, *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis*... (Augsburgo: Klauber, 1750). La ilustración que acompaña este texto procede de la tercera edición (1771).

La práctica de ilustrar la letanía lauretana surge una vez que el decreto *Quoniam multi* (1601) del papa Clemente VIII propicia su expansión a toda la iglesia latina³⁸ y coincide con un momento no solo de gran iconofilia, dado el valor pedagógico que Trento otorga a las imágenes, sino también de gran cultura simbólica, de ahí que muchas de estas obras –como la de Dornn– se encuadren en el género de la emblemática.

Símbolos marianos y composiciones emblemáticas

En general, desde principios de la Edad Moderna surgen y se desarrollan con fuerza varias composiciones de naturaleza simbólica –emblemas y, en menor medida, empresas y jeroglíficos– que hacen uso de manera frecuente y lógica –dado el carácter simbólico inherente a las mismas– de las metáforas marianas que venimos refiriendo. Así, un número importante de emblemas marianos presentan *picturae* en parte protagonizadas por estos símbolos, mientras que sus *subscriptions* y textos explicativos confirman su interpretación en clave de virtudes y prerrogativas marianas. Entre las muchas obras que se podrían enumerar, destacamos las siguientes por el elevado número de símbolos escriturales que ilustran y por la repercusión que ejercieron sobre otros soportes:

- *Pancarpium Marianum...* (Amberes, 1607). Ilustrada por Theodore Galle, está formada por cincuenta títulos de origen bíblico aplicables a la Virgen que su autor, el jesuita Jan David, explica en relación con las virtudes y prerrogativas de María para servir de modelo al lector y que, como indica su título completo, “Cristo se forme en nosotros”.
- *Portraits des SS Vertus de la Vierge...* (Pin, 1635). Escrita por Jean Terrier y basada en la letanía escritural, cada invocación se ilustra mediante una escena contemplada por la archiduquesa Isabela Clara Eugenia.
- *Flores de Miraflores...* (Burgos, 1659). Integrada por cincuenta jeroglíficos basados en otros tantos símbolos bíblicos y dedicados a la concepción sin mancha de María, la obra recoge y aumenta aquellos que fray Nicolás de la Iglesia, prior de la Cartuja de Burgos y asimismo autor de este libro, dispuso para decorar la capilla que dedicó a la Virgen de Miraflores.

38. Santi, “Le litanie Lauretane,” 175.



Fig. 10. Sebastião Domingues, *Stella maris*, 1617. Pintura sobre azulejo. Iglesia de Santa Maria de Marvila, Santarém, Portugal.

- *Elogia Mariana...* (Augsburgo, 1732). Diseñada por Scheffler y grabada por Engelbrecht a partir de una serie de estampas que se publicaron por primera vez como parte de la obra *Asma Poeticum* de Peter Stoergler (Linz, 1636), es, junto con las *Litaniae* de Dornn, la letanía lauretana ilustrada con emblemas que mayor repercusión ejerció sobre otros soportes.

¿Hacia una representación independiente de los símbolos marianos?

Mientras que en algunas de estas obras los símbolos siguen integrándose como parte de escenas narrativas y/o alegóricas, en otras los símbolos adquieren una entidad propia, convirtiéndose en los únicos protagonistas de las *picturae* y objetivo directo de los comentarios que los acompañan. Asimismo, la cultura simbólica que denotan todas estas obras impregna buena parte de las manifestaciones artístico-literarias del período y sustenta también aquellas de carácter más popular, como una estampa publicada en 1790 con las invocaciones de la letanía lauretana rodeando la efigie de la Virgen de Loreto³⁹. Quizá ambas cuestiones –el tratamiento individualizado de los símbolos y su

39. Un ejemplar se custodia en el Rijksmuseum, con el número de identificación RP-P-1985-93, consultado el 16 de julio de 2023, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.420917>.

generalización en un amplio espectro de publicaciones devocionales- contribuyesen a que en algunos espacios los símbolos marianos se figurasen solos, es decir, formando parejas o conjuntos, pero sin depender de ninguna figura o escena. Así los encontramos, por ejemplo, en los tondos que decoran las enjutas de los arcos de la iglesia de Santa María de Marvila, en Santárem (Fig. 10).

Ahora bien, de la misma manera que los jeroglíficos de fray Nicolás de la Iglesia van precedidos por una estampa de la Virgen de la Leche que, como el propio prior recoge, presidía la capilla que decoró con estas composiciones⁴⁰, los símbolos tallados en las columnas salomónicas del retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de los Remedios de Mondoñedo sirven de complemento a la imagen de la patrona, mientras que las vidrieras de la capilla de Nuestra Señora en la Catedral de Notre-Dame de Bayeux, ya de principios del siglo XX, se insertan en un programa más amplio donde también tienen cabida escenas de la vida de María⁴¹. Cabe entonces preguntarse hasta qué punto la aparente independencia de ciertos símbolos es real, o tan solo relativa, pues lo que sí resulta incuestionable es la relación indisoluble que, entre ellos y la Virgen, la tradición verbo-visual ha logrado afianzar a lo largo de los siglos.

A modo de conclusión

A través de este estudio hemos comprobado cómo la práctica de recurrir a símbolos para referir las prerrogativas de la Madre de Dios e, incluso, también para nombrarla se remonta a los escritos de los Padres de la Iglesia y se extiende en la Edad Media a través de un amplio espectro de textos (liturgia, himnos, oraciones) e imágenes. Este uso generalizado y extensivo de dichas metáforas visuales nos lleva a cuestionar la tendencia a designarlas como los "símbolos de las letanías marianas" o los "símbolos de la letanía lauretana" y a proponer, en su lugar, la denominación de "símbolos marianos", matizando en todo caso si son o no de procedencia bíblica o escritural.

Por otra parte, las ilustraciones aportadas a lo largo de este texto que muestran a la Virgen acompañada de símbolos evidencian la posibilidad de dividir esta tipología general en cuatro fórmulas básicas, dadas por la combinación de dos variables principales: el tipo de representación mariana (icónica o narrativa) y la disposición de los símbolos

40. Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados...* (Burgos: Diego de Nieva, 1659), 5r.-6r.

41. Agradezco a la Dra. María Elvira Mocholí Martínez por haber llamado mi atención sobre este último conjunto.

(naturalista o a modo de marco). A su vez, la representación mariana constituye, junto con la localización y/o soporte, el contexto físico que, unido al contexto histórico, permite dilucidar la interpretación principal que, dada su naturaleza polisémica, adquieren los símbolos en cada imagen concreta.

Finalmente, la presencia de ciertos símbolos conformando parejas o ciclos, pero independientes de una representación de la Virgen, entendemos que pudo verse favorecida, al menos en parte, por el tratamiento individualizado que aquellos recibieron al amparo de la cultura simbólico-emblemática de la Edad Moderna. Ahora bien, creemos que esta independencia debe considerarse, en cualquier caso, relativa, bien porque dentro del contexto físico donde se insertan los símbolos sí existe (o existió) alguna imagen mariana menos visible o evidente que en otros ejemplos, o bien porque la vinculación entre María y sus símbolos está tan asumida gracias a la larga tradición que la sustenta que, aun faltando una imagen de la primera, no hay duda de las connotaciones marianas de los segundos.

Referencias

- Barré, Henri. *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur*. París: P. Lethielleux, 1963.
- Biłozór-Salwa, Małgorzata. "The Monogram of the Virgin Mary (1605) by Jan Ziarnko as Maria de Medici's device." *Emblematy Polskie/Polisk Emblems*, no. 1 (2016): s.p.
- Blanco, José. "Nomina et Epitheta quibus Beatissima Virgo Maria a Sanctis Patris honoratur." En *Sermones*, 63-94. Ms. 7 de la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela.
- Brandão, Domingos de Pinho. *Obra de talha dourada, ensamblagem e pintura na cidade do Porto*. Vol. II. Porto: Diocese do Porto, 1985.
- Carol, Juniper B., ed. *Mariology*. 3 vols. Milwaukee: The Bruce Publishing Company, 1954-1960.
- David, Jan. *Pancarpium Marianum Septemplici Titulorum Serie Distinctum...* Amberes: Ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum, 1607.
- Dornn, Franciscus Xavier. *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis...* Augsburgo: Klauber, 1750.
- Fiores, Stefano de, y Salvatore Meo, eds. *Nuevo diccionario de Mariología*. Madrid: San Pablo, 2001.
- Gambero, Luigi, coord. *Testi mariani del primo millennio*. Vol. 3, *Padri e altri autori latini*. Roma: Città Nuova, 1990.
- Gharib, Georges, coord. *Testi mariani del primo millennio*. Vol. 1, *Padri e altri autori greci*. Roma: Città Nuova, 1988.
- Gonçalves, Flávio. *A Talha da Capela da Árvore de Jessé da Igreja de S. Francisco do Porto e os seus autores*. Porto: Livraria Fernando Machado, 1971.

- Iglesia, Nicolás de la. *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados...* Burgos: Diego de Nieva, 1659.
- Jollès, Bernadette. "La formulation de la virginité de Marie dans la poésie latine médiévale." En *La virginité de Marie: communications présentées à la 53^e session de la Société Française d'Études Mariales*, coordinado por Jean Longère y Jean-François Baudoz, 137-155. París: Médiaspaul, 1998.
- Lopetegui Semperena, Guadalupe. "Poesía latina hispana: lírica religiosa." En *Poesía medieval: historia literaria y transmisión de textos*, editado por Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González, 135-179. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005.
- López Calderón, Carme. "Potuit, deuit, fecit: los franciscanos y el culto a María." En *Os Franciscanos no Mundo Português III. O Legado Franciscano*, coordinado por Natália Marinho Ferreira-Alves, 225-255. Porto: CEPESE, 2013.
- Marraccius, Hippolytus. *Polyanthea mariana, in libros XVIII distributa, in qua Deiparae Virginis Maria nomina et selectiora encomia ex SS. Patrum, aliorum que sacrorum scriptorum...* Colonia: sumptibus Petri Ketteler, 1683.
- Mauquoy-Hendrickx, Marie. *Les estampes de Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}. Deuxième partie*. Bruselas: Biblioteca Real, 1979.
- May, Eric. "María en el Antiguo Testamento." En *Mariología*, editado por Juniper B. Carol, 54-81. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- Pascual Chenel, Álvaro. "Retórica visual y persuasión política. La representación del embajador barroco: el caso del obispo Luis Crespí Borja." En *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659-1748*, editado por Cristina Bravo Lozano y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, 379-413. Madrid: Marcial Pons, 2021.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Dibujos españoles siglos XV-XVII*. Vol. I, Museo del Prado: Catálogo de Dibujos. Madrid: Museo del Prado, 1972.
- Pons, Guillermo. *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patrística*. Madrid: Ciudad Nueva, 1994.
- Redelius, Augustinus Casimirus. *Elogia Mariana...* Augsburgo: Engelbrecht, 1732.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. T. 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Santi, Angelo De. "Le litanie Lauretane. Studio Storico crittico. Articolo II." *La civiltà cattolica*, fasc. 1117(1896): 161-178.
- Sebastián López, Santiago. *Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Sernani, Giorgio. *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona*. Buenos Aires: Publicación de la Orden de María Reina, 2002.
- Stock, Jan van der, y Marjolein Leesberg, eds. *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*. Vol. 62, *The Wierix Family. Part IV*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers, 2003.
- Stoergler, Peter. *Asma poeticum litaniarum lauretanarum...* Linz: s.e., 1636.
- Súplicas letánicas a Santa María*. Roma: Curia General OSM, 1987.
- Terrier, Jean. *Portraits des SS Vertus de la Vierge contemplées par feue S. A. S. M. Isabelle Clere Eugenie Infante d'Espagne*. Pin: Jean Vernier, 1635.
- Trens, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946.



De Palermo a Mazara del Vallo: la colección de ornamentos litúrgicos del obispo Ugone Papè di Valdina

From Palermo to Mazara del Vallo: The Collection of Liturgical Vestments of Bishop Ugone Papè di Valdina

Ismael Amaro Martos

Universidad de Jaén, España

iamaro@ujaen.es

ORCID: 0000-0002-5236-125X

Recibido: 29/08/2022 | Aceptado: 20/02/2023

Resumen

Ugone Papè di Valdina (1724-1791) acumuló un importante número de insignias y ornamentos sagrados en Palermo, antes de ser nombrado obispo de Mazara del Vallo (Trápani, Sicilia, Italia) en 1772, cargo que ocupó hasta el día de su muerte. Esta colección, junto a otros bienes, fue inventariada en el año de su partida, para después llevarla hasta su nueva jurisdicción. En este trabajo se estudian las piezas textiles enumeradas en el documento histórico, ordenadas por tipologías y colores litúrgicos, se analizan sus características técnicas y matéricas, se proponen distintas hipótesis sobre los estilos decorativos que pudieron definir estos bienes, se dan a conocer los tejedores, bordadores, galoneros y sastres que debieron realizar algunas de estas prendas, y se relacionan con su contexto y los datos biográficos hallados hasta la fecha.

Abstract

Ugone Papè di Valdina (1724-1791) accumulated an important number of sacred insignia and vestments in Palermo, before he was appointed Bishop of Mazara del Vallo (Trapani, Sicily, Italy) in 1772, a position he held until the day of his death. This collection, together with other goods, was inventoried in the year of his leave, to later be taken to his new jurisdiction. In this work we study the textile pieces listed in the historical document, ordered by typologies and liturgical colors; their technical and material characteristics are analyzed, different hypotheses are proposed about the decorative styles that can define these goods, the weavers, embroiderers, gallon makers and tailors who must make some of these garments are disclosed, and they are related to their context and the biographical data found to date.

Palabras clave

Ornamentos litúrgicos
Tejidos
Bordados
Encajes
Pasamanería
Sastres

Keywords

Liturgical vestments
Fabrics
Embroideries
Laces
Passementeries
Tailors

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Amaro Martos, Ismael. "De Palermo a Mazara del Vallo: la colección de ornamentos litúrgicos del obispo Ugone Papè di Valdina." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 72-95. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7424>.

© 2023 Ismael Amaro Martos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

Esta investigación surge a raíz del descubrimiento de un documento inédito, redactado por Giuseppe Gonzales entre el 16 de noviembre de 1772 y el 15 de febrero de 1773, conservado en el Archivio di Stato di Palermo¹ (Fig. 1). El legajo es un inventario de los bienes de Ugone Papè di Valdina (1724-1791), elegido obispo de Mazara del Vallo (Trápani, Sicilia, Italia) en 1772 por el rey Fernando I de las Dos Sicilias (1751-1825), con el beneplácito del papa Clemente XIV (1705-1774). Su nombramiento se hizo efectivo el 14 de enero de 1773 y estuvo en el cargo hasta el día de su muerte, el 13 de enero de 1791. Por eso, el interés de este hallazgo reside, además de en su primicia, en la información que nos proporciona, ya que las piezas que se dan a conocer son anteriores al ascenso del prelado.

Esta colección particular fue reunida gracias a su fortuna personal y también a la herencia paterna y materna. En cuanto a su ubicación, sabemos que la llevó consigo desde Palermo hasta la catedral de su nuevo destino². Entre los bienes relacionados, junto a la indumentaria civil, el mobiliario y la platería³, destacan por su cantidad los ornamentos e insignias litúrgicas. En sus descripciones se aportan datos reveladores sobre los tipos de piezas y sus colores, los tejidos con los que fueron confeccionados, la pasamanería que utilizaron para su guarnición, la decoración labrada o bordada y la autoría de algunos de ellos.

Piezas inventariadas

Ornamentos e insignias sagradas y colores litúrgicos

Los ornamentos litúrgicos portados por los tres miembros de las órdenes mayores en la misa conforman el terno. El sacerdote oficiante lleva la casulla y la capa pluvial, y sus

* Quisiera agradecer al profesor Maurizio Vitella, de la Università degli Studi di Palermo (Italia), la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo, que ha sido realizado en el marco de la Ayuda Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores/as, dentro del programada de Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español para 2021-2022, concedida por el Ministerio de Universidades y gestionada por la Universidad de Jaén (UJAR15MS). La estancia de investigación postdoctoral que supone este contrato ha sido desarrollada en el Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina" de la Università degli Studi di Palermo, bajo la supervisión de la profesora Maria Concetta di Natale.

1. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 16 de noviembre de 1772-15 de febrero de 1773, bb. 1259 y no. 517, Archivio Papè di Valdina, Archivio di Stato di Palermo (ASP), Palermo, 1-16v.
2. Gonzales, 1 y 4v.
3. Esta última tipología puede ser relacionada con las piezas estudiadas en: Maria Concetta di Natale, coord., *Il tesoro dei vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo* (Trapani: Murex, 1993), 65-73.

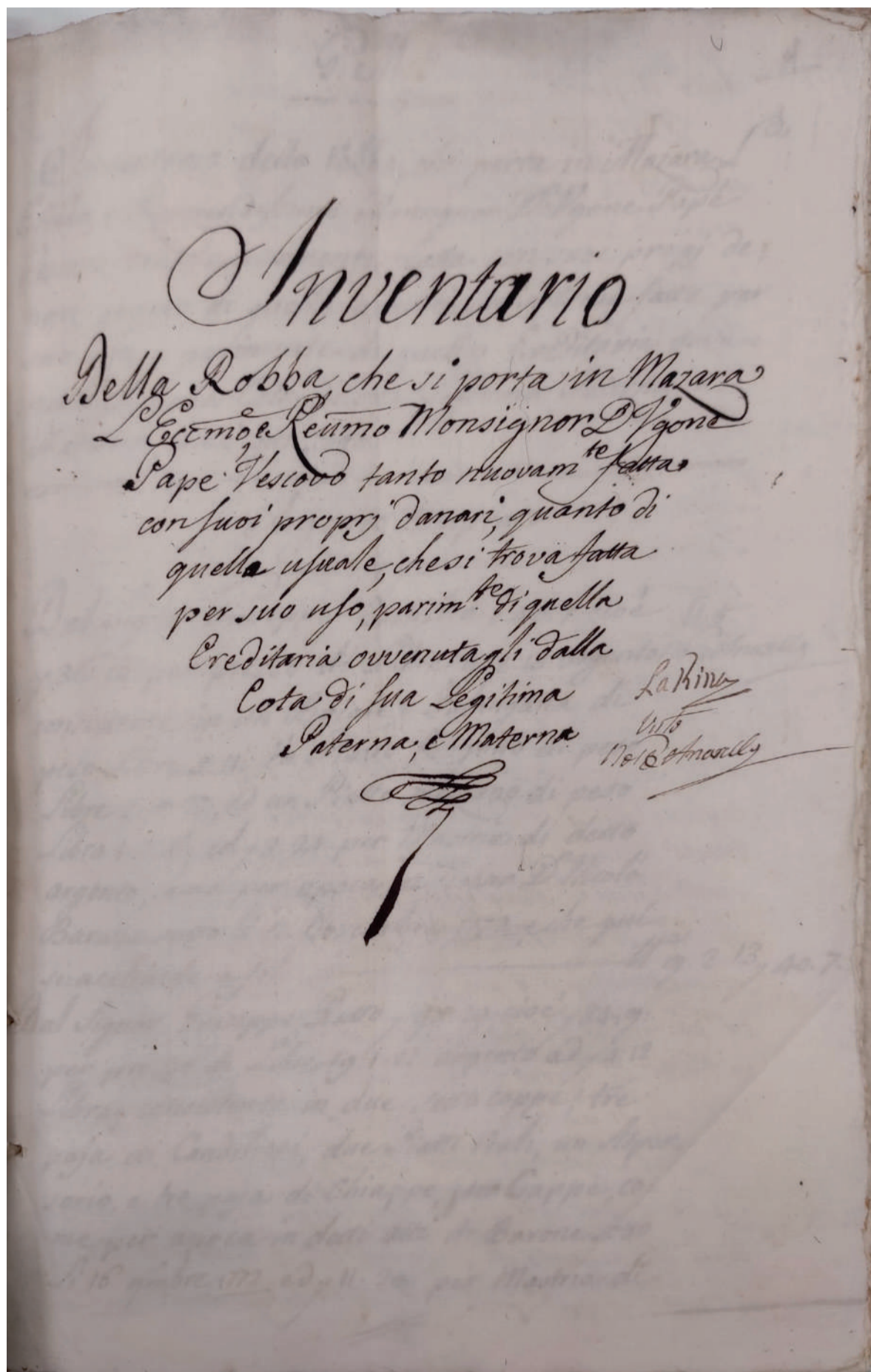


Fig. 1. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 16 de noviembre de 1772-15 de febrero de 1773. Bb. 1259 y no. 517. © Fotografía: Archivio Papè di Valdina, Archivio di Stato di Palermo, Palermo.

dos ministros, diácono y subdiácono, visten la dalmática. También pueden ser denominadas vestiduras exteriores, ya que las interiores son el amito, el alba y el cíngulo. Las insignias litúrgicas –manípulo, estola y mitra– y las prendas de altar –frontales, paños, colgaduras y cojines– complementan el terno⁴.

En el inventario de Papè di Valdina se listan dieciséis casullas, que serían “de guitarra” o “españolas”, como eran conocidas en Roma⁵, lo que las convierte en el ornamento más repetido. En contraposición, solo señala cinco capas pluviales, tres de ellas integradas en conjuntos con casulla y dos independientes; y dos pares de dalmáticas. También se enumeran doce albas, de las que no se especifica su color porque siempre deben ser blancas, y tres cíngulos, que entendemos serían dorados y plateados, de acuerdo con la descripción que se hace de ellos. Similares a las albas son los roquetes, que son un total de ocho y tampoco se especifica su color⁶.

En lo que respecta a las insignias litúrgicas, contaba con quince estolas, manípulos y bolsas de corporales a juego con las casullas y, en consecuencia, con tres de las capas pluviales; un manípulo y una bolsa de corporales que acompañaban a la casulla restante, y una estola aislada. Entre las prendas de altar se reconoce un paño gremial, que forma parte de uno de los grupos con capa pluvial; siete manteles que se disponen encima de los frontales y dos palios de altar⁷.

Por su parte, los colores litúrgicos principales son el blanco, el rojo, el negro, el morado, el rosa, el verde y el azul, relacionados con determinados periodos del calendario católico⁸. Si ordenamos los ornamentos e insignias sagradas del inventario del obispo Ugone Papè di Valdina por este sistema, reconocemos dos conjuntos blancos, uno con casulla, estola, manípulo y bolsa de corporales, y otro con las mismas piezas, que además incluye una capa pluvial. Dos de las dalmáticas también son de este color, así como los dos manteles de seda “de color de leche”. Tres de los grupos con el habitual

4. María Barrigón Montañés, “Vestiduras litúrgicas en la España de la época medieval,” en *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, coord. Ismael Amaro Martos (Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019), 40. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada por la Fundación Caja Rural de Jaén y presentada en la Catedral de Jaén, 7 de noviembre de 2019-16 de febrero de 2020.

5. Manuel Pérez Sánchez, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX* (Murcia: Universidad de Murcia, 1999), 235.

6. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 4v-5 y 6v-7.

7. Gonzales, 4v-5 y 6v-7v.

8. Barrigón Montañés, “Vestiduras litúrgicas,” 40. Para profundizar en esta cuestión: Ana María Ágrede Pino, “Tipología y evolución de los ornamentos,” en *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, coord. Ana María Ágrede Pino (Zaragoza: Institución Fernando el Católico-Excma. Diputación de Zaragoza, 2001), 300-302; Ana María Ágrede Pino, “Indumentaria religiosa,” *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, no. 17 (2011): 122-123.

ornamento y las tres insignias son de color rojo, dos de ellos carmesíes y uno incorpora una de las capas pluviales; cuatro son negros, como también lo es una de las capas pluviales independientes; dos son de color verde, uno de ellos es el que no tenía estola; y tres son morados, uno suma la otra capa pluvial y el gremial, y otro el cubrecáliz que hemos señalado anteriormente. Las dos dalmáticas restantes y uno de los palios también son de este color⁹ (Tabla 1).

Ornamentos e insignias litúrgicas	Blanco	Dorado y plateado	Rojo	Negro	Morado	Verde	Desconocido	Cantidad
Casullas	2	—	3	4	3	2	2	16
Estolas	2	—	3	4	3	1	3	16
Manípulos	2	—	3	4	3	2	2	16
Bolsas de corporales	2	—	3	4	3	2	2	16
Albas	12	—	—	—	—	—	—	12
Roquetes	—	—	—	—	—	—	8	8
Manteles	2	—	—	—	—	—	5	7
Capas pluviales	1	—	1	1	1	—	1	5
Dalmáticas	2	—	—	—	2	—	—	4
Cíngulos	—	3	—	—	—	—	—	3
Palios	—	—	—	—	1	—	1	2
Cubrecáliz	—	—	—	—	1	—	—	1
Gremial	—	—	—	—	1	—	—	1
TOTAL								107

Tabla 1. Ornamentos e insignias litúrgicos inventariados, ordenados por cantidad y agrupados por colores litúrgicos. Fuente: elaboración propia a partir de Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*.

Materiales y técnicas

Las cuatro dalmáticas citadas en el inventario de Ugone Papè di Valdina, dos blancas y dos moradas, eran de tafetán¹⁰. Según el Centre International d'Etude des Textiles

9. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 4v-5 y 6v-7.

10. Gonzales, 4v.

Anciens (CIETA), para que un tejido pueda ser denominado tafetán debe ser de seda¹¹, característica que también avala el término siciliano empleado en el inventario (*taffitá*), del que además se dice que es ligerísimo¹². Sobre las dalmáticas moradas aclara que son de tafetán *murato*, lo que probablemente quiere decir que los ligamentos estaban muy peinados y ajustados¹³. Similar al tafetán era la tercianela, aunque de ella se dice que es más doble y lustrosa¹⁴, y sirvió para confeccionar uno de los grupos de color negro, formado por casulla, estola, manípulo y bolsa de corporales¹⁵.

Tres de las albas eran de batista¹⁶, un tafetán de lino muy fino y delgado¹⁷, de color blanco, que se tejía en Flandes y en Picardía (Francia), desde donde se traía a España¹⁸ y entendemos que también a Italia. Otra era de *costanza* fina, un tipo de tela de lino que se producía en la ciudad de Costanza (Alemania) con anterioridad al Gran Ducado de Baden (1806-1918), como podemos comprobar, cuando tuvo su máximo apogeo. Cuatro eran de tela ordinaria¹⁹, lo que sería el tejido más habitual y simple para este tipo de prendas²⁰, y otras tantas eran de batista y encaje con guarnición²¹. Los roquetes eran cuatro de batista, tres de encaje fino y uno simplemente de encaje²², que probablemente se refiera a que estaba rematado con puntilla.

El tejido más repetido en el inventario es el muaré, aunque diferencia entre *molla*, que era como el *tabi*, una especie de tafetán grueso ondulado, y el *amuel* o *amoel*, una tela de seda muy densa y también ondulada²³. Los conjuntos compuestos de casulla, estola, manípulo y bolsa de corporales, uno verde y otro rojo con guarnición dorada, eran de *molla*. El resto de grupos de esta tipología, con el repetido ornamento y las tres insignias, eran de *amuel* o *amoel* de colores blanco, carmesí, negro guarnecido con galón o puntilla de encaje metálico plateado, dos morados, uno de ellos, el que incluye cubrecáliz, con

11. CIETA, *Tejidos. Vocabulario Técnico de Tejido (Español-Francés-Inglés-Italiano)* (Lyon: Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 1963), 39.
12. Vincenzo Mortillaro, *Nuovo dizionario siciliano-italiano* (Palermo: Stabilimento Tipografico Lao, 1879), 1103.
13. "Soldar con estaño," *Accademia della Crusca, Vocabolario degli accademici della Crusca* (Firenze: Accademia della Crusca, 1729-1738), 4: 232.
14. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1780), 875, 2.
15. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5.
16. Gonzales, 7.
17. Mortillaro, *Nuovo dizionario*, 144.
18. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua* (1780), 10, 3.
19. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 7.
20. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua* (1780), 668, 2.
21. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 7.
22. Gonzales, 7.
23. Mortillaro, *Nuovo dizionario*, 79, 698 y 1102.

orla plateada, y el otro tenía galón de seda turca; y uno del que desconocemos su color. Además, se suman la capa pluvial negra individual y el palio del que tampoco sabemos su tonalidad, pero sí que estaba bordeado con galón dorado. La estola individual también estaba guarnecida con galón dorado, aunque en este caso no especifica el tipo de tejido empleado para su confección²⁴.

El conjunto morado con gremial, el carmesí con capa pluvial y el blanco, que también tenía este ornamento ceremonial, eran de lama o *lamé*. Este tipo de tela tiene tramas metálicas plateadas o doradas entreteljadas en su fondo, que le aportan brillantez²⁵. Los dos primeros ejemplos serían de lama dorada y, el tercero, plateada²⁶. Dos de los conjuntos, compuestos por el ornamento y las tres insignias características, uno de ellos rematado con guarnición dorada, eran de terciopelo negro *riscagnato* o *rascagnato*²⁷, lo que quizás haga referencia a que estaba *ristagnato*, es decir, que incluía estaño²⁸. Este textil cubierto de una densa capa de pelo es el más complejo y lujoso y por entonces se hacía exclusivamente de seda²⁹, lo que nos revela la fibra con la que estaban realizadas estas piezas. En lo que respecta al conjunto verde con casulla, manípulo y bolsa de corporales, era de damasco, como también lo era el palio de altar morado guarnecido con galón dorado³⁰.

Finalmente, los dos manteles blancos y un tercero del que no se especifica el color eran de seda, pero no da información del tipo de tejido, aunque este último también incluía hilo dorado. El conjunto de casulla, estola, manípulo y bolsa de corporales, del que tampoco sabemos su color, también era de paño de seda y galón dorado, como la capa pluvial de las mismas características que señala a continuación el escrito³¹.

Estilos decorativos

La decoración de los tejidos con los que fueron confeccionados los ornamentos litúrgicos e insignias de la colección del obispo Ugone Papè di Valdina, señalados en su

24. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 4v-5 y 6v-7v.

25. CIETA, *Tejidos*, 23.

26. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 4v.

27. Gonzales, 4v y 6v.

28. "Fijado fuertemente, difícil de mover," *Accademia della Crusca, Vocabolario degli accademici*, 3: 309.

29. "Tejido de seda con pelo," *Accademia della Crusca, Vocabolario degli accademici*, 5: 217.

30. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5 y 7v.

31. La capa podría pertenecer al mismo conjunto, ya que es definida como *dello steso drappo gallonata d'oro*. Sin embargo, no aparece junto al resto de ornamentos e insignias, por lo que entendemos que puede tratarse de una pieza aparte. Gonzales, 5 y 6v.

inventario, pertenecen a estilos cercanos en el tiempo o incluso responden al mismo gusto. Las pocas descripciones que aparecen son muy escuetas, pero bastantes esclarecedoras. El conjunto de *amuél*, del que no se dice su color, compuesto por casulla, estola, manípulo y bolsa de corporales, y el palio del mismo tejido con galón dorado, eran floreados. El otro grupo conformado por las mismas prendas, de paño de seda y galón dorado, del que tampoco se especifica su tonalidad, estaba ornado con flores de plata y seda³².

Los estilos predominantes en los tejidos labrados para ornamentos e insignias litúrgicas hacia 1775, que podrían determinar cómo serían estos textiles citados en el inventario y adquiridos desde 1747, año en que Papè di Valdine fue ordenado sacerdote, son mayormente cinco. El más antiguo de todos es el Rococó, que tuvo una duración aproximada entre las décadas de 1740³³ y 1760³⁴. Los motivos ornamentales que centraron esta decoración fueron las flores de color pastel, de tamaño natural o más pequeñas, dispuestas sobre fondos de tonalidades claras. Estas se agrupaban en ramos, coronas o guirnaldas, organizadas en sentido vertical y serpenteante. Los conjuntos florales estaban acompañados de ramas, cintas, lazos, zarcillos, volantes de encaje o peletería³⁵. A partir de 1743 fue habitual que añadiesen decoración de rocalla, elemento definitorio de este estilo en todas las artes³⁶. En la década de 1750 los tallos de las flores se volvieron más cortos, se eliminaron hojas adicionales, se crearon fondos con textura y, lo que es más importante para este estudio, se prodigó un mayor uso de la plata³⁷ (Fig. 2), particularidad que concuerda perfectamente con el conjunto de flores de plata y seda.

Desde la década de 1750³⁸ y hasta la de 1780 estuvieron de moda los meandros³⁹. Cuando las líneas ondulantes propias del gusto rococó adquirieron una categoría propia, ya se pueden considerar parte de este estilo. Estos surcos curvos que recordaban el recorrido sinuoso de un río, que en muchos casos estaban labrados íntegramente con

32. Gonzales, 4v, 6v y 7v.

33. Peter Thornton, *Baroque and rococo silks* (Londres: Faber and Faber, 1965), 125.

34. Jean-Pierre Jelmini, Caroline Clerc-Junier, y Roland Kaehr, *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie* (Neuchâtel: Musée d'Art et d'Histoire, 1986), 38.

35. Ismael Amaro Martos, "Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén," en *La catedral de Jaén a examen. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coords. Pedro Antonio Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén, 2019), 286.

36. David Jenkins, *The Cambridge history of western textiles* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), I: 554.

37. Natalie Rothstein, *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven textile design in Britain from 1750 to 1850* (Londres: Victoria & Albert Museum, 1994), 7-8.

38. Salvatore Anselmo, "Il, 8 Pianeta e stola," en *I Tesori delle Chiese di Gratteri*, coords. Salvatore Anselmo y Rosalia Francesca Margiotta (Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2005), 72-73.

39. Rothstein, *The Victoria & Albert*, 9.



Fig. 2. Manufactura francesa, tejido rococó, ca. 1760. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 33.39.52.

hilos metálicos, estaban acompañados una vez más por ramos o guirnaldas florales⁴⁰ (Fig. 3). Una década después de la llegada de los meandros aparecieron los tejidos en retícula, ya fueran con líneas serpenteantes, realizadas con vegetación, o rectas, que incluían en su interior florecitas o pequeños ramos⁴¹ (Fig. 4). Los motivos florales diminutos, individuales o agrupados en ramilletes, también llegaron a liberarse de la malla y formaron una decoración al tresbolillo. Estos tejidos estuvieron de moda hasta el final de la centuria y se usaron especialmente para indumentaria civil, por su pequeño formato⁴² (Fig. 5).

En torno al último tercio del siglo XVIII, lo cual hace bastante complicado que estuviesen presentes en esta colección, pero no imposible, irrumpieron los “pequines”. Esta

40. Amaro Martos, “Diseños europeos,” 288.

41. Rosalia Bonito Fanelli, *Five centuries of italian textiles: 1300-1800* (Prato: Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981), 133 y 286.

42. Ismael Amaro Martos, “El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén,” en *El mundo del Barroco y el Franciscanismo*, coord. Manuel Peláez del Rosal (Baeza-Priego de Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2017), 48.



Fig. 3. Manufactura francesa, *tejido de meandros*, siglo XVIII. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 69.79.3.



Fig. 4. Manufactura italiana, *tejido de retícula*, segunda mitad del siglo XVIII. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 55.217.76.



Fig. 5. Manufactura francesa, *tejido al tresbolillo*, mediados del siglo XVIII. Los Angeles County Museum of Art. Núm. de inv. M.2009.78.118.



Fig. 6. Manufactura francesa, tejido de pequines, ca. 1774. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 11.60.223a.

decoración también parte de los motivos sinuosos rococós o de los meandros, que con el tiempo se estiraron hasta llegar a convertirse en líneas y bandas acompañadas de flores, ramos o guirnaldas (Fig. 6). Como el inventario se sitúa cronológicamente en los primeros años de esta moda, de darse en los ornamentos e insignias de Papè di Valdina todavía sería como bastones muy verticales y leve serpenteo⁴³. Si bien es cierto que fue bastante habitual que las bandas de los “pequines” hicieran aguas, un tipo de embellecimiento que imitaba las ondas o visos que hace el agua⁴⁴. Esto sucede en el conjunto muaré del que desconocemos su color y en el palio con galón dorado del mismo tejido⁴⁵, pero también en el resto de piezas sin flores de *molla* o *amuel*.

43. Amaro Martos, “Diseños europeos,” 290.

44. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada. Tomo primero. A-B* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1770), 103, 2.

45. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 4v y 7v.



Fig. 7. Manufactura siciliana, casulla de flores naturalistas bordadas, siglo XVIII. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. 1984.462.1.

Estos estilos decorativos fueron pensados fundamentalmente para tejidos labrados, aunque también los encontramos bordados en la segunda mitad del Setecientos, por lo que cabe la posibilidad de que fueran realizados con aguja e hilo. Conviene recordar que el bordado aplicado a los ornamentos litúrgicos tuvo una evolución más lenta y arcaizante, que aún en el siglo XVIII mantenía un acusado gusto barroco. Las grandes flores naturalistas de efectos pictóricos, bordadas con sedas de muchos colores en torno a un eje de simetría, aparecieron por primera vez en las obras del romano Federico Nave, fechadas en el siglo XVII. Esta tipología se difundió por toda Italia y fueron reinterpretadas por los bordadores de cada ciudad⁴⁶ (Fig. 7). En Palermo fue habitual encontrarlas con elementos orientalizantes y

abundantes hojas, tallos y acantos dorados en la primera mitad del siglo XVIII, si bien estuvieron presentes a lo largo de toda la centuria⁴⁷, por lo que también pudieron ornar las piezas consideradas en el inventario del obispo de Mazara del Vallo.

Además de las decoraciones específicamente definidas en el inventario, los damascos conllevan una obligatoria ornamentación⁴⁸. Tal es el caso de la casulla, el manípulo y la bolsa de corporales verdes y el palio morado guarnecido con galón dorado⁴⁹. Los tejidos con grandes motivos decorativos les hacían menos indicados para indumentaria civil y más propios para cubrir interiores palaciegos y ornamentos litúrgicos⁵⁰. Su

46. Elisa Ricci, *Ricami italiani antichi e moderni* (Florenca: Felice Le Monnier, 1925), 52.

47. Elvira D'Amico del Rosso, *I paramenti sacri* (Palermo: Assessorato Regionale dei Beni Culturali Ambientali e della Pubblica Istruzione, 1997), 63.

48. "Especie de paño decorado con flores," *Accademia della Crusca, Vocabolario degli accademici*, 2: 237.

49. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5 y 7v.

50. Pilar Benito García, "Tejidos de seda en la Andalucía barroca y la influencias italianas y francesas," en *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, coords. Luis F. Martínez-Montiel y Fernando Pérez Mulet (Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008),

empleo en colgaduras, cortinas y mobiliario hacía que no pasasen de moda con tanta rapidez como los textiles labrados con decoraciones menudas destinados al vestir. Por esa razón, podemos encontrar damascos creados en el siglo XVII aún en el XVIII. Generalmente se trataba de motivos vegetales dispuestos en sentido vertical en torno a un eje de simetría, lo que daba lugar a una decoración en espejo, descripción que también es utilizada en el mantel de seda y oro del que desconocemos su color⁵¹. Entre los distintos dibujos que aparecieron a lo largo de la Edad Moderna, cabe destacar el llamado *della corona*, presente desde el siglo XVI; el de *foglie di acanto*, que surge en la década de los ochenta del siglo XVII⁵²; y el *della palma*, producido en toda Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII⁵³ (Fig. 8), lo que lo hace más probable entre los ornamentos del obispo de Mazara del Vallo (Tabla 2).



Fig. 8. Manufactura genovesa, *damasco della palma*, 1730-1750. Centre de Documentació i Museu Tèxtil-CDMT, Tarrasa (Barcelona). Núm. de inv. 5560.

191. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada por la Junta de Andalucía y presentada en la iglesia de Santa Cruz, Cádiz, 12 de noviembre de 2007-30 de enero 2008.

51. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5.

52. Pilar Benito García, "Paraisos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial" (tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015), 44.

53. Su nombre proviene de la colgadura citada en el inventario póstumo de Francesco Maria Clavesana en 1744, que podría tratarse del mismo tipo de tejido denominado *in un fiore* de la cortina de cama y las colgaduras de pared listadas en su inventario de bienes de 1717. Roberta Orsi Landini y Marzia Cataldi Gallo, "Tessuti genovesi: técnica e decori," en *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, coord. Marzia Cataldi Gallo (Turín-Londres: Umberto Allemandi & C., 2000), 104-105. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palazzo Ducale y la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Génova, 11 de noviembre de 2000-11 de febrero de 2001.

Conjunto	Ornamentos e insignias	Color	Material	Tejido	Guarnición	Decoración
1	C, CP, E, M, BC, G	Violeta (morado)	Lámina metálica dorada	Lama dorada		
2	C, CP, E, M, BC	Blanco	Lámina metálica plateada	Lama plateada		
3	C, CP, E, M, BC	Carmesí (rojo)	Lámina metálica dorada	Lama dorada		
4	C, E, M, BC, CC	Violeta (morado)	Hilo de seda e hilo metálico plateado	Muaré (amuel)	Guarnición plateada	Aguas
5	C, E, M, BC	Blanco	Hilo de seda	Tafetán muaré (amuel)		Aguas
6	C, E, M, BC	Rojo	Hilo metálico dorado	Tafetán muaré (molla)	Guarnición dorada	Aguas
7	C, E, M, BC	Carmesí (rojo)	Hilo de seda	Muaré (amuel)		Aguas
8	C, E, M, BC	Negro	Hilo de seda e ¿hilo de estaño?	Terciopelo riscagnato		
9	C, E, M, BC	Negro	Hilo de seda e hilo metálico plateado	Muaré (amuel)	Guarnición de plata	Aguas
10	C, E, M, BC	Negro	Hilo de seda, ¿hilo de estaño? e hilo metálico dorado.	Terciopelo rascagnato	Guarnición dorada	
11	C, E, M, BC	Negro		Tercianela		
12	C, E, M, BC	Violeta (morado)	Hilo de seda	Muaré (amuel)	Galón de seda turca	Aguas
13	C, E, M, BC	Verde		Tafetán muaré (molla)		Aguas
14	C, E, M, BC		Hilo de seda e hilo metálico plateado		Galón dorado	Flores de plata y seda
15	C, E, M, BC		Hilo de seda	Muaré (amoel)		Aguas y floreado
16	A (4)	Blanco		Tela ordinaria		
17	A (4)	Blanco		Encaje		
18	R (4)		Lino	Batista		
19	MT (4)					
20	C, M, BC	Verde		Damasco		Vegetal
21	A (3)	Blanco	Lino	Batista		

Conjunto	Ornamentos e insignias	Color	Material	Tejido	Guarnición	Decoración
22	CN (3)	Dorado y plateado	Hilo metálico dorado e hilo metálico plateado			
23	R (3)			Encaje fino	Guarnición fina	
24	D (2)	Blanco	Hilo de seda	Tafetán		
25	D (2)	Violeta (morado)	Hilo de seda	Tafetán murato		
26	M (2)	Blanco	Hilo de seda			
27	CP	Negro	Hilo de seda	Muaré (amuel)		Aguas
28	CP		Hilo de seda e hilo metálico dorado		Galón dorado	
29	A	Blanca	Lino	Costanza		
30	R			Encaje		
31	E				Galón dorado	
32	MT		Hilo de seda e hilo metálico dorado			A espejo
33	P	Violeta (morado)		Damasco	Galón dorado	Vegetal
34	P		Hilo de seda e hilo metálico dorado	Muaré (amuel)	Galón dorado	Aguas y floreado

Tabla 2. Conjuntos de ornamentos e insignias litúrgicas inventariados, ordenados por cantidad, que incluye datos relativos a los tipos de piezas, colores litúrgicos y características técnicas y estilísticas. Leyenda: casulla (C), capa pluvial (CP), dalmática (D), alba (A), cíngulo (CN), roquete (R), estola (E), manipulo (M), bolsa de corporales (BC), cubrecáliz (CC), gremial (G), mantel (MT) y palio (P). Fuente: elaboración propia a partir de Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*.

Fabricantes y artífices

Manufactura extranjera

En lo que respecta a la tejeduría, buena parte del siglo XVII estuvo dominada por los centros italianos, hasta que en la década de 1660 Jean-Baptiste Colbert (1619-1683)⁵⁴, ministro de Luis XIV (1638-1715), llevó a cabo una drástica reorganización de la industria

54. Daniela Degl'Innocenti, Jane Bridgeman, y Zoë Hendon, *Woven splendour. Italian textiles from the Medici to the Modern Age* (Londres: Middlesex University Press, 2004), 22.

francesa, que la convirtió en la más importante del momento⁵⁵. Colbert supo ver el potencial económico de Lyon y volcó todos sus esfuerzos en estandarizar el proceso de fabricación⁵⁶. Además, emitió diversos edictos desde 1666⁵⁷, con el fin de garantizar la alta calidad de la producción textil sedera⁵⁸. Este sistema económico pretendió fomentar la riqueza y la autosuficiencia a través de una política proteccionista, caracterizada por el aumento de la exportación y la reducción de la importación⁵⁹. Ciertamente lo consiguió, pues a partir de entonces las sederías tejidas en la ciudad francesa fueron muy apreciadas en toda Europa y así continuó a lo largo del siglo XVIII⁶⁰.

En tiempos de Ugone Papè di Valdina, a mediados del *Settecento*, advertimos cambios en la organización de las fábricas francesas y situaciones de peligro producidas por la introducción de tejidos extranjeros. En 1750 se produjo una crisis, con una nueva recaída en 1756, cuando se proclamó la guerra de los Siete Años (1756-1763). No obstante, en 1751 se había abierto un periodo de prosperidad, con nuevas órdenes reales, que se extendió hasta 1760. Por entonces, la *Grande Fabrique* se encontraba en pleno despliegue. Solo la Paz de París (1763) evidenció la ausencia de trabajo y anunció las vicisitudes que estaban por llegar en los últimos años del reinado de Luis XV (1710-1774), sobre todo en 1766 y, más aún, en 1771. La guerra entre Rusia, Polonia y los turcos fue la culpable, en gran parte, de la acumulación del género y la falta de ventas⁶¹. Aun así, las manufacturas francesas seguían a la cabeza en Europa, de ahí que en el inventario del obispo de Mazara del Vallo encontremos un conjunto de origen francés, al que hemos hecho referencia por su singular decoración de flores de plata y seda y su guarnición con galón dorado⁶².

Tejedores locales

Italia fue el país más aventajado en el ámbito textil durante el Renacimiento y gran parte del Barroco. No obstante, en el siglo XVII se produjo un declive de los centros sederos más importantes y, en contraposición, crecieron pequeños talleres en todo el territo-

55. Thornton, *Baroque and rococo*, 21.

56. Jelmini, Clerc-Junier, y Kaehr, *La soie*, 37.

57. Pierre Arizzoli-Clementel y Chantal Gastinet-Coural, *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe s. (1730-1800)* (Lyon: Musée Historique des Tissus, 1988), 15.

58. Francesca Galloway y Sue Kerry, *Late 18th & 19th Century Textiles* (Londres: Francesa Galloray-Antique Collector's Club, 2007), 9.

59. Madeleine Ginsburg, *La historia de los textiles* (Madrid: Libsa, 1993).

60. Galloway y Kerry, *Late 18th & 19th*, 9.

61. Arizzoli-Clementel y Gastinet-Coural, *Soieries de Lyon*, 16.

62. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 6v.

rio⁶³. Por tanto, no se puede hablar de una desaparición, pero sí de una indudable disminución en la fabricación, al dejar atrás las grandes manufacturas y aparecer un reducido número de obradores con menor producción, aunque de gran calidad. De ese modo, podemos afirmar que el país mantuvo su estatus de riqueza, exclusividad y clasicismo en sus ricos tejidos de oro y plata. Un ejemplo de esos pequeños talleres repartidos por todo el territorio fue el del palermitano Giuseppe Maniscalco, al que se hace referencia en el inventario como tejedor de paños de seda. Maniscalco debió realizar algunos de los conjuntos inventariados, aunque no se especifica cuáles, pero no debieron ser pocos si tenemos en cuenta la alta suma de dinero que se le otorgó⁶⁴.

Galoneros

Tal y como ocurrió en España, la fuerte competencia que supusieron las telas francesas hizo que la producción de galones fuera más importante que la de tejidos de seda lisos y labrados⁶⁵. Un reflejo de ello es el inventario del obispo de Mazara del Vallo, en el que se citan a tres tejedores de galones diferentes. El primero es Emmanuele di Salvo, presentado como tejedor de galones para guarnecer las vestimentas⁶⁶. De él ya sabíamos que en 1739 apareció entre los firmantes de los capítulos de la maestranza palermitana de los pasamaneros y galoneros, y que en 1760 el convento dominico de Palermo le pagó *per oro e maestria (...) lazzo, giombi, bottoni e frince* del frontal de altar de terciopelo negro bordado por Vito Caccamisi⁶⁷. El segundo es Giombattista Crucino, productor de guarniciones y fleco de oro, que también se encargó de los galones de seda y flecos para un dosel de damasco carmesí que le vendió Pietro Mammana, del que más tarde hablaremos⁶⁸. Además, fue uno de los cónsules de la maestranza de galoneros y pasamaneros de Palermo y uno de los firmantes de los nuevos capítulos de la organización en 1777⁶⁹. El tercero es Pietro Gilberti, que realizó galones, flecos de oro y demás

63. Barbara de Dominicis, "Tessuti per arredo nel Seicento," en *Collana Dentro il Palazzo. Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, coords. Alessandra Rodolfo y Caterina Volpi (Ciudad del Vaticano: Musei Vaticani, 2014), 1: 308.

64. Su contribución a la colección del obispo queda cerciorada el 23 de noviembre de 1772. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5.

65. Benito García, "Tejidos de seda," 84.

66. 23 de noviembre de 1772. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5.

67. Elvira D'Amico del Rosso, "Di Salvo, Emanuele," en *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coord. Maria Concetta di Natale (Palermo: Novecento, 2014), 1: 217.

68. 20 de noviembre de 1772. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5-6.

69. Elvira D'Amico del Rosso, "Crucino, Giovan Battista," en *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coord. Maria Concetta di Natale (Palermo: Novecento, 2014), 1: 152.

guarniciones de plata⁷⁰, y también aparece entre los firmantes de los capítulos de la maestranza de pasamaneros y galoneros de Palermo en 1739⁷¹.

Bordadores

En lo referido al bordado es preciso diferenciar entre el doméstico y el profesional, pues este matiz es importante para comprender el papel de las mujeres en este sector. Los obradores de bordado estaban dirigidos por el maestro bordador, que estaba acompañado por oficiales y aprendices. A la muerte del maestro estos talleres, que tenían un marcado carácter familiar, podían ser dirigidos por su viuda⁷², sirva como ejemplo el caso del adornista veneciano Mattia Gasparini (†1774), director del obrador de bordados ubicado en las inmediaciones del Palacio Real de Madrid desde 1764 hasta su fallecimiento, cuando entonces el puesto fue ocupado por su esposa María Luisa Bergonzini (†1784)⁷³. Si bien, cabe señalar que estas situaciones eran puntuales y pasajeras, ya que lo habitual era que las mujeres realizasen estas tareas de puertas para adentro y formaran parte de los quehaceres propios de esposas y madres o religiosas. Aun así, en Italia desde el Renacimiento se citan algunas mujeres dedicadas a este arte con carácter profesional y continuaron en los siglos venideros⁷⁴. Este pudo ser el caso de la bordadora Anna Puglisi, citada en el inventario del obispo Papè di Valdina, aunque también pudo quedar al frente del taller de su esposo fallecido⁷⁵. En cualquiera de los casos, el problema fundamental es que de nuevo no especifica cuáles fueros los trabajos que realizó para esta colección, con lo cual no sabemos si las piezas con motivos florales eran labradas o bordadas.

70. 19 de noviembre de 1772. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5v.

71. Elvira D'Amico del Rosso, "Giliberti," en *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coord. Maria Concetta di Natale (Palermo: Novecento, 2014), 1: 290.

72. Ana María Ágreda Pino, "El trabajo de las mujeres en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI-XVIII," *Artigrama*, no. 15 (2000), 301-302 y 308, https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2000158458.

73. Ángel López Castán, "Mattia Gasparini. Trayectoria vital y profesional de un artista veneciano al servicio de Carlos III," *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, no. 28 (2016): 156-157.

74. D'Amico del Rosso, *I paramenti sacri*, 27.

75. 11 de diciembre de 1772. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5v-6.

Sastres

El sastre era “la persona que tiene el oficio de cortar vestidos, y coserlos”⁷⁶. La sastre-ría requería conocimientos de geometría, dibujo y costura⁷⁷, sin embargo, rara vez se transmitían por escrito. Por regla general, estas enseñanzas se divulgaban verbalmente. A mediados del siglo XVIII este trabajo era considerado un “arte mecánico”, perfecto en la ejecución, pero carente de cualquier posibilidad de aporte creativo, hecho que comenzó a cambiar a partir de la segunda mitad de la centuria⁷⁸. Este reconocimiento social se advierte en el valor de su trabajo. Los inventarios de algunos de los más relevantes personajes muestran la enorme importancia que tuvieron estos artífices. Grandes cantidades de dinero se destinaban a los exquisitos tejidos con los cuales se realizaban sus vestimentas y al bordado, pero también a la confección de estas prendas, a veces solo superadas por los bienes inmuebles⁷⁹.

En el inventario de Ugone Papè di Valdina se hace referencia a tres o cuatro sastres. El primero de ellos es Giuseppe Vezzanica, del que se dice que hace trabajos minuciosos y es maestro de las proporciones. El segundo es Ignazio Murgana, dedicado a la realización de capas y casullas de lama⁸⁰, por lo que pudo ser el hacedor de los tres conjuntos de *lamé* citados. Su nombre ya había aparecido previamente, pues realizó, junto a Giuseppe D’Amico, ocho casullas para la iglesia de San Giuliano de Petralia Sottana (Palermo) en 1746⁸¹. El tercero es Salvatore La Manna, empeñado en trabajos minuciosos y maestro del resto de ropas⁸². El cuarto y último es Pietro Mammana, que no sabemos si fue sastre o mercader, porque a él se le compra el citado dosel de damasco carmesí, dos piezas llamadas *piomazzino* del mismo damasco⁸³, y galón dorado para guarnecer tres cubrelibros y para la cubierta de damasco de una capa pluvial⁸⁴. En el apartado de

76. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua* (1780), 826, 3.

77. Sandra Antúnez López, “Los artífices del vestir de Isabel de Farnesio desde 1714 hasta 1746,” *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, no. 57 (2019): 75-76 y 93.

78. Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (Barcelona: Anagrama, 2000), 88, 95 y 96.

79. Ismael Amaro Martos, “La revolución de la moda y su trascendencia en España. El caso de la alta sociedad madrileña del siglo XVIII,” *BSAA Arte*, no. 84 (2018): 317, <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.299-327>.

80. 28 de noviembre de 1772. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5v.

81. Salvatore Anselmo, “Morgana, Ignazio,” en *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coord. Maria Concetta di Natale (Palermo: Novecento, 2014), 2: 443.

82. 29 de noviembre de 1772. Giuseppe Gonzales, *Inventario delli beni mobili propri di Mons. D. Ugone Papè vescovo di Mazara da lui condotto nella città di Mazara*, 5v.

83. 21 de noviembre de 1772. Gonzales, 6.

84. Noviembre. Gonzales, 6.

los muebles de casa, hace referencia a otro dosel de damasco amarillo con fleco y galón de seda, que Ugone Papè di Valdina también compró a este mismo sastre o mercader⁸⁵.

Conclusiones

El inventario del obispo de Mazara del Vallo es el reflejo de una colección personal, marcada por el predominio de las piezas fundamentales para officiar una misa: la casulla, la estola, el manípulo y la bolsa de corporales. Las más abundantes son las de color rojo, negro y morado, lo que nos habla de la importancia de la celebración de la Pasión y Muerte de Cristo, y también las misas de difuntos. En cuanto a las características de estos bienes, el trabajo ha permitido el descubrimiento de términos textiles empleados en el siglo XVIII, para cuya comprensión se ha tenido en cuenta tanto las descripciones de los diccionarios de la época y la información proporcionada por el propio inventario, como los vocabularios técnicos emitidos por estudiosos en la materia e instituciones centradas en el conocimiento de los tejidos históricos. Sobre su decoración, todo parece indicar que algunos de ellos seguían las modas florales francesas, habituales en la indumentaria civil; los damascos tenían motivos vegetales, como los empleados en la decoración de interiores, que aún sobresalían en la producción italiana; y que también contaba con ornamentos bordados, ámbito artístico en el que los italianos destacaron durante toda la Edad Moderna.

A través de este documento hemos podido constatar el alto coste de los tejidos y las labores relacionadas con su utilidad y decoración, como el bordado, la sastrería y la galonería, lo que revela el gran valor económico y, sobre todo, social de estos bienes. A su vez, es un ejemplo más de la proyección internacional de las manufacturas francesas, de la transformación del sector textil en Italia, con pequeños talleres que abastecieron la demanda de las ciudades y pueblos cercanos, y de la importancia de los pasamaneros para proporcionar las guarniciones con las que remataban estas piezas. Además, este escrito ha servido para descubrir artistas hasta ahora desconocidos y aportar nuevos datos sobre aquellos que ya habían sido estudiados.

Por último y no menos importante, este trabajo puede dar lugar a la catalogación documentada de algunos de los ornamentos e insignias litúrgicas de la diócesis de Mazara

85. 21 de noviembre de 1772. Gonzales, 8v.

del Vallo, ya que permite comparar los datos hallados en el inventario e interpretados en este estudio, con las piezas conservadas en el municipio trapanese.

Referencias

Fuentes documentales

Archivio Papè di Valdina. Archivio di Stato di Palermo (ASP). Palermo. Fondos: Archivi di famiglie.

Fuentes bibliográficas

Accademia della Crusca. *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Vols. 5. Florencia: Accademia della Crusca, 1729-1738.

Ágreda Pino, Ana María. "El trabajo de las mujeres en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI-XVIII." *Artigrama*, no. 15(2000): 293-312. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2000158458.

---. "Tipología y evolución de los ornamentos." En *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, coordinado por Ana María Ágreda Pino, 255-348. Zaragoza: Institución Fernando el Católico-Excma. Diputación de Zaragoza, 2001.

---. "Indumentaria religiosa." *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, no. 17 (2011): 107-128.

Amaro Martos, Ismael. "El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén." En *El mundo del Barroco y el Franciscanismo*, coordinado por Manuel Peláez del Rosal, 45-64. Baeza-Priego de Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2017.

---. "La revolución de la moda y su trascendencia en España. El caso de la alta sociedad madrileña del siglo XVIII." *BSAA Arte*, no. 84 (2018): 299-327. <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.299-327>.

---. "Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén." En *La catedral de Jaén a examen. Los bienes muebles en el contexto internacional*, coordinado por Pedro Antonio Galea Andreu y Felipe Serrano Estrella, 246-320. Jaén: Universidad de Jaén, 2019.

Anselmo, Salvatore. "Il, 8 Pianeta e stola." En *I Tesori delle Chiese di Gratteri*, coordinado por Salvatore Anselmo y Rosalia Francesca Margiotta, 72-73. Caltanissetta: Salvatore Sciascia, 2005.

---. "Morgana, Ignazio." En *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coordinado por Maria Concetta di Natale, 443. Vol. 2. Palermo: Novecento, 2014.

- Antúñez López, Sandra. "Los artífices del vestir de Isabel de Farnesio desde 1714 hasta 1746." *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, no. 57 (2019): 74-100.
- Arizzoli-Clementel, Pierre, y Chantal Gastinet-Coural. *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIII^e s. (1730-1800)*. Lyon: Musée Historique des Tissus, 1988.
- Barrigón Montañés, María. "Vestiduras litúrgicas en la España de la época medieval." En *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*, coordinado por Ismael Amaro Martos, 39-45. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada por la Fundación Caja Rural de Jaén y presentada en la Catedral de Jaén, 7 de noviembre de 2019-16 de febrero de 2020.
- Benito García, Pilar. "Tejidos de seda en la Andalucía barroca y la influencias italianas y francesas." En *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, coordinado por Luis F. Martínez-Montiel y Fernando Pérez Mulet, 76-95. Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada por la Junta de Andalucía y presentada en la iglesia de Santa Cruz, Cádiz, 12 de noviembre de 2007-30 de enero 2008.
- . "Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial." Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015.
- Bonito Fanelli, Rosalia. *Five centuries of italian textiles: 1300-1800*. Prato: Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981.
- CIETA. *Tejidos. Vocabulario Técnico de Tejido (Español-Francés-Inglés-Italiano)*. Lyon: Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 1963.
- D'Amico del Rosso, Elvira. *I paramenti sacri*. Palermo: Assessorato Regionale dei Beni Culturali Ambientali e della Pubblica Istruzione, 1997.
- . "Crucino, Giovan Battista." En *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coordinado por Maria Concetta di Natale, 152. Vol. 1. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Di Salvo, Emanuele." En *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coordinado por Maria Concetta di Natale, 217. Vol. 1. Palermo: Novecento, 2014.
- . "Giliberti." En *Arti decorative in Sicilia. Dizionario biografico*, coordinado por Maria Concetta di Natale, 290. Vol. 1. Palermo: Novecento, 2014.
- Degl'innocenti, Daniela, Jane Bridgeman, y Zoë Hendon. *Woven splendour. Italian textiles from the Medici to the Modern Age*. Londres: Middlesex University Press, 2004.
- Di Natale, Maria Concetta, coord. *Il tesoro dei vescovi nel Museo Diocesano di Mazara del Vallo*. Trapani: Murex, 1993.
- Dominicis, Barbara de. "Tessuti per arredo nel Seicento." En *Collana Dentro il Palazzo. Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, coordinado por Alessandra Rodolfo y Caterina Volpi, 307-324. Vol. 1. Ciudad del Vaticano: Musei Vaticani, 2014.
- Galloway, Francesca, y Sue Kerry. *Late 18th & 19th Century Textiles*. Londres: Francesa Galloway-Antique Collector's Club, 2007.
- Ginsburg, Madeleine. *La historia de los textiles*. Madrid: Libsa, 1993.
- Jelmini, Jean-Pierre, Caroline Clerc-Junier, y Roland Kaehr. *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*. Neuchâtel: Musée d'Art et d'Histoire, 1986.

- Jenkins, David. *The Cambridge history of western textiles*. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- López Castán, Ángel. "Mattia Gasparini. Trayectoria vital y profesional de un artista veneciano al servicio de Carlos III." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, no. 28 (2016): 153-170.
- Mortillaro, Vincenzo. *Nuovo dizionario siciliano-italiano*. Palermo: Stabilimento Tipografico Lao, 1879.
- Orsi Landini, Roberta, y Marzia Cataldi Gallo. "Tessuti genovesi: técnica e decori." En *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, coordinado por Marzia Cataldi Gallo, 100-111. Turín-Londres: Umberto Allemandi & C., 2000. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Palazzo Ducale y la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Génova, 11 de noviembre de 2000-11 de febrero de 2001.
- Pérez Sánchez, Manuel. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada. Tomo primero. A-B*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1770.
- . *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780.
- Ricci, Elisa. *Ricami italiani antichi e moderni*. Florencia: Felice Le Monnier, 1925.
- Rothstein, Natalie. *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven textile design in Britain from 1750 to 1850*. Londres: Victoria & Albert Museum, 1994.
- Thornton, Peter. *Baroque and rococo silks*. Londres: Faber and Faber, 1965.



Escultores y retablistas en la catedral de Jaén durante el siglo XVIII

Sculptors and Altarpiece Makers in the Jaén Cathedral in the Eighteenth Century

Felipe Serrano Estrella

Universidad de Jaén, España

festrell@ujaen.es

0000-0003-0994-5396

Néstor Prieto Jiménez

Catedral de la Asunción, Jaén, España

c.restauracion.inf@gmail.com

0009-0001-6583-1409

Recibido: 03/10/2023 | Aceptado: 30/10/2023

Resumen

Con la culminación de las obras de la catedral de Jaén se emprendieron diversos proyectos de amueblamiento que atrajeron a un buen número de escultores y retablistas. Unos y otros convirtieron al templo en un importante taller de referencia en el contexto del Barroco andaluz. En Jaén se dieron cita, de manera más o menos permanente, maestros como José Gallego, Francisco Calvo, José de Medina o Blas Moreno. A estos se sumaron otros con intervenciones más puntuales como Miguel Arias, Antonio Primo o Diego Briones y aquellos que enviaron trazas para sus retablos, como fue el caso de Pedro Duque Cornejo. En el presente estudio profundizamos sobre su labor al servicio de la catedral de Jaén, actualizamos autorías y atribuciones, al tiempo que analizamos las relaciones que establecieron entre ellos.

Abstract

With the culmination of the building of Jaén Cathedral, a range of liturgical furnishing projects were undertaken, attracting a large number of sculptors and altarpiece makers. Between them, they turned the church into a significant and influential workshop in the context of the Andalusian Baroque. Masters such as José Gallego, Francisco Calvo, José de Medina and Blas Moreno came together in Jaén on a rather permanent basis. They were joined by others with more isolated contributions, such as Miguel Arias, Antonio Primo, and Diego Briones, and those who sent designs for their altarpieces, as in the case of Pedro Duque Cornejo. This study examines their work in the service of Jaén Cathedral in depth, updating authorship and attributions, while analysing the relationships they established with each other.

Palabras clave

Catedral de Jaén
Barroco
Escultura
Retablo
José de Medina
Francisco Calvo

Keywords

Jaén Cathedral
Baroque
Sculpture
Altarpiece
José de Medina
Francisco Calvo

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Serrano Estrella, Felipe, y Néstor Prieto Jiménez. "Escultores y retablistas en la catedral de Jaén durante el siglo XVIII." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 96-120. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8764>.

© 2023 Felipe Serrano Estrella y Néstor Prieto Jiménez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El maestro mayor José Gallego y los escultores de su compañía

Durante la Edad Moderna, la catedral de Jaén se convirtió en el principal foco de producción artística de la diócesis y constituyó un importante referente más allá de sus fronteras. Los maestros que trabajaron en el templo mayor hicieron alarde de ello y consideraron los servicios prestados como un hito destacado en sus carreras profesionales, especialmente cuando se ofrecieron a otros promotores¹. A la labor constructiva se sumaba la referente al amueblamiento que fue especialmente intensa a partir de la finalización de la fábrica.

Desde la llegada de José Gallego (Salamanca, 1686-d.) a la maestría mayor en 1726, se constata la presencia continua de escultores que, incluso, conformaron compañías o talleres para dar respuesta a la importante demanda que se planteó². Además de a los maestros locales, la catedral de Jaén atrajo a muchos foráneos, principalmente procedentes de diversos puntos de Andalucía. Entre ellos se encontraban el granadino Francisco Calvo (Granada, 1708 - Jaén, post. 1785) y el malagueño José de Medina (Alhaurín el Grande, Málaga, 1709 - Jaén, 1783). Ambos llegaron a Jaén en un momento de máxima efervescencia para las obras de la catedral, pues José Gallego procedía al cierre de las últimas bóvedas y a la ejecución del coro. El primero estaba en la capital desde 1723 y, rápidamente, se adentró en sus círculos artísticos e, incluso, contrajo matrimonio con la hija del pintor Luis de la Barrera. El segundo, formado en Málaga, entre otros, seguramente, con el escultor de raíces giennenses Miguel de Zayas, llegó en 1729³.

El polifacético José Gallego tuvo que conformar un equipo de colaboradores especializados en el trabajo escultórico tanto de la piedra como de la madera⁴, y él mismo atendió a los dos materiales y ejerció su magisterio entre sus discípulos. No obstante, muy pronto, la entidad de los proyectos puestos en marcha, la necesidad de llevarlos

* El presente estudio se ha realizado en el marco de la Estructura de Investigación de la Universidad de Jaén EL_HUM9_2023.

1. Así lo hicieron muchos de sus maestros mayores y también los dedicados a las artes plásticas y decorativas. José de Medina mostró como aval ante el cabildo de Málaga en 1768 el haber sido "escultor y arquitecto de retablos" de la catedral de Jaén. Manuel López Pérez, "José de Medina (1709-1783). Una gubia para un Cristo," *Expiración*, no. 60 (2012): 91.
2. Para la catedral de Jaén, la actividad artística desarrollada en el ámbito del retablo queda ampliamente estudiada en los trabajos de la profesora Luz de Ulierte Vázquez. Especialmente señalaremos: Luz de Ulierte Vázquez, *El retablo en Jaén, 1580-1800* (Madrid: Ayuntamiento de Jaén, 1986) y "Capillas y retablos en la catedral de Jaén," *Elucidario*, no. 3 (2007): 189-208.
3. López Pérez, "José de Medina," 76 y Rosario Camacho Martínez y Jesús Romero Benítez, "Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII," *Imafronte*, no. 3-4-5 (1987-1988-1989): 349.
4. "(...) que por mis manos y trabajo tengo hecha la maior parte de la talla de las bobedas y escudos de armas" y también hizo y reformó la sillería del coro "habiendo hecho 18 sillas nuevas, las 10 bajas y 8 altas y lo mas de la silla episcopal y parte del facistol (...) los dos rincones (...) y muchos tableros de las dos Historias que faltaban de las antiguas". Pedro A. Galera Andreu, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén* (Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1979), 260-261.

a buen puerto lo antes posible y unas condiciones económicas favorables motivaron que, junto al equipo liderado por Gallego, se creara otro para la ejecución de la caja del órgano, este en manos del también granadino Juan Fernández. Junto a ellos aparecen los maestros baezanos Juan Arias y Diego Briones, ocupados en diversas tareas, entre ellas, el montaje y talla de algunas de las tablas del coro⁵.

Por último, y aunque un poco desvanecido desde el punto de vista documental, tendríamos a Blas Moreno (Abla, Almería, 1715 - Granada, h. 1774), del que tenemos constancia de su presencia en Jaén, más o menos fija, entre 1734 y 1748, así como de sus trabajos para la catedral de los que intentaremos ofrecer más información⁶.

La labor escultórica entre 1727 y 1745

La ejecución de la bóveda del coro, comenzada en 1727⁷ por José Gallego, reunió a José de Medina y Francisco Calvo (Fig. 1). El primero labró las imágenes de los cuatro evangelistas de sus pechinas y en ellas forjó una serie de modelos que le acompañarían durante toda su carrera, caracterizados por la forma de disponer los paños que cubren sus figuras, con profundos y amplios pliegues, o sus rostros naturalistas, con una importante carga expresiva y generosa barba. Medina se encargó también del anillo más externo de la circunferencia, ornamentado con parejas de ménsulas que se alternan con otras de atributos marianos insertos en orlas vegetales. El resto fue esculpido por Francisco Calvo que, lleno de orgullo, subrayaba la maestría de la imagen de la Asunción con la que había cerrado la clave, afirmando que "fue Dios servido darme acierto en su formación".

Sin embargo, esta obra, lejos de allanar el camino de Calvo en las tareas catedralicias, le generó problemas y los comentarios que se extendieron, en los que él mismo se adjudicaba la realización de todo el conjunto, no gustaron al maestro mayor. De hecho, José Gallego le quitó el encargo de la talla de uno de los escudos de las puertas interiores del

5. Sobre los dos equipos de escultores: Acuerdo Capitular (AC), 2 de diciembre de 1735, Capitular, Caja 72, Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), Jaén. Y todo bajo la supervisión de los canónigos Diego Valero y Ambrosio de Gámez.

6. Aunque, sin romper lazos con Granada, ciudad en la que estaba empadronado. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "Noticias sobre el escultor y retablista Blas Moreno," *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, no. 32 (2001): 241-242.

7. "(...) Acordaron que dicho Maestro Mayor la haga arreglada en todo a la referida planta presentada en el Cabildo". "Sobre la bóveda de media naranja en el coro". AC, 22 de noviembre de 1727, Capitular, Caja 68, AHDJ, Jaén. En relación con su labor escultórica: José Luis Romero Torres, "Bóveda del coro," en *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, ed. Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012), 100-103.



Fig. 1. José Gallego (dir), José de Medina y Francisco Calvo, *Bóveda del coro*, 1727-1734. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén.
© Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

coro y se lo adjudicó a Medina. Francisco Calvo no tardó en protestar y, el 7 de enero de 1735, dirigió un duro memorial al obispo en el que exponía su malestar por no haber sido considerado apropiado para realizar el citado escudo pese a su demostrada cualificación. Asimismo, afirmaba que Medina carecía de “la ciencia de tallados”, lo que exigiría un mayor control por parte de Gallego, y aseguraba que ya había hecho pública la concesión del encargo, por lo que, de no ejecutarlo, se cuestionaría públicamente su profesionalidad. Ante esta situación, los capitulares decidieron integrar a Calvo en los trabajos, dejando encargado de esta tarea al canónigo Diego Valero⁸.

En 1736, el cabildo decidió poner fin al trabajo de José Gallego al frente de la maestría mayor. Al tiempo, se fueron cerrando algunos proyectos, como el de la caja del órgano, encargado al citado Juan Fernández, que había planteado no pocos problemas, especialmente, en relación al incremento considerable de su precio y la falta de estabilidad de la pieza debido a su monumentalidad. Además de solicitar informes al organero fray Sebastián Alejo, franciscano en Granada, y a los maestros Arias y Briones⁹, se invitó a Antonio Primo, “vecino de Andújar” y “maestro de arquitectura”, para que evaluara la forma de continuar y concluir la máquina barroca¹⁰. El motivo de esta elección pudo estar en que, por estas fechas, Primo se hallaba en la capital trabajando en el retablo mayor de la iglesia del convento de la Coronada, obra en la que también se implicaría Medina¹¹. Pese a las reticencias, Fernández continuaría los trabajos hasta la finalización de la talla, pues la policromía y el dorado deberían esperar bastantes años¹².

8. Galera Andreu, “Arquitectura y arquitectos,” 261-262, 481. Años después, cuando Calvo se encuentre al frente de los trabajos del Sagrario cuestionará las proporciones del coro secundando la valoración de Ventura Rodríguez, y confirmando también su escaso reconocimiento a Gallego.
9. Cruz Cabrera recoge algunos encargos de Juan de Arias –aunque la documentación capitular también habla de Miguel de Arias– y de Diego Briones. José Policarpo Cruz Cabrera y Rafael Rodríguez-Moñino Soriano, “Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (siglos XV-XIX),” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 166 (1997): 147-148, 154.
10. AC, 2 de enero de 1737, Capitular, Caja 73, AHDJ, Jaén. René Taylor planteó la posibilidad de que pudiera proceder de la provincia de Jaén, tras documentar en el archivo notarial de Lucena que había realizado un retablo en Andújar en 1738. René Taylor, “La familia Primo; retablistas del siglo XVIII en Andalucía,” *Imafronte*, no. 3-4-5 (1987-1988, 1989): 324.
11. Sobre el retablo de la Coronada y la participación de Primo y Medina: Fray Miguel Rodríguez Carretero, *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia* (Sevilla: Provincia Bética, 2000), 83.
12. Detrás de todo esto se escondía el descontento y la desconfianza en los trabajos de Juan Fernández. De hecho, cuando termina la caja del órgano, se ofrece para obras futuras y el cabildo lo evita alegando que contaban con escasos medios: “Propuesta del Sr. D. Juan de Santo Olalla”, el magistral “hizo presente al cabildo como ya constaba a dichos SS. el tiempo que había servido en esta Santa Yglesia don Juan Fernández Arquitecto y Maestro Mayor de ella en lo tocante a las obras de madera que es el instituto de su profesión, que se han ofrecido en dicha Santa Iglesia y se le han mandado hacer por dichos SS. Deán y Cabildo, cumpliendo exactamente con su obligación, con el mayor esmero, cuidado y aplicación, las que se habían finalizado por el susodicho con toda integridad y perfección, lo que dicho Sr. propuso al Cabildo para si ocurría otra cosa que mandarle al dicho Juan Fernández, perteneciente a su profesión, quien le había manifestado los vivos deseos que tenía de servir al Cabildo (...). AC, 14 de enero de 1738, Capitular, AHDJ, Jaén.

Como decimos, debió de ser en esta visita de Antonio Primo, a finales de 1736, cuando se pudo producir el feliz encuentro con José de Medina. Pese a que había otros maestros en la catedral, sería con el malagueño con quien decidiera contar para colaboraciones futuras, lo que suponía una clara muestra de su mayor habilidad, siendo en el retablo de la iglesia de las carmelitas descalzas de Lucena (Córdoba), en 1738, cuando se documenta la primera de ellas, ya que no tenemos las fechas exactas de su incorporación al proyecto de los frailes de la Coronada.

Por entonces, las arcas de la fábrica catedralicia se hallaban bastante maltrechas y durante una década se redujo considerablemente el ritmo de trabajo con el fin de hacer frente a la deuda que había generado el final de la obra. No es de extrañar que Medina viera en la oferta de Primo una oportunidad para continuar trabajando mientras mejoraba la situación económica del templo mayor. El maestro malagueño afrontaba una etapa itinerante por el centro de Andalucía, aunque nunca perdió su vínculo con Jaén¹³. Esta movilidad quizás no le interesó a Calvo que, como hemos visto, estaba bien relacionado con el foco artístico local y que pudo seguir atendiendo encargos menores de la catedral, de la que no se desvinculó. No obstante, sí es cierto que durante estos años amplió sus tareas con el oficio de relojero, ocupándose del reloj del templo mayor, y comenzó a interesarse por la arquitectura¹⁴.

Las nuevas capillas de la nave de la epístola

Como ya hemos adelantado, una vez finalizada la construcción de la catedral, los esfuerzos se concentraron en su dotación mobiliaria y, más concretamente, la de sus capillas. Ante la situación de la fábrica, el cabildo, con el respaldo del obispo, exhortó a que fueran sus propios miembros los que, a título personal, afrontaran los proyectos decorativos. Esta práctica fue alentada por obispos como fray Benito Marín (1750-1769) y capitulares como Ambrosio Francisco de Gámez (canónigo entre 1720-1762), de tal manera que, en 1745, se inició un proceso de transformación barroca del templo que se mantuvo hasta la muerte del citado prelado.

13. En esta centuria, el sistema de organización gremial se muestra en crisis. Muchos artesanos dejan de incluirse en los gremios para evitar el pago de cuotas e impuestos. Este hecho debió verse facilitado por la movilidad de muchos de ellos, lo que a su vez dificulta su censo. La referencia a José de Medina como escultor trashumante en José Luis Romero Torres, "La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana," *Cuadernos de Estepa*, no. 4 (2014): 118. Todo esto dificulta la asignación de autorías. Taylor, "La familia Primo," 324.

14. López Pérez, "José de Medina," 76.

La capilla de la Virgen de los Dolores fue la primera en ser decorada y en ella inició su labor el citado canónigo Gámez, pues actuó como albacea del racionero Juan Romero Utrera. Luz de Ulierte planteó que el sevillano Pedro Duque Cornejo (Sevilla, 1678 - Córdoba, 1757) pudiera estar detrás del diseño de su retablo (Fig. 2), pues coincidió con Domingo Martínez –autor del lienzo principal de esta capilla– en la iglesia de San Luis de los Franceses en Sevilla, en la década de los treinta, y en el retablo de Jaén se planteaban soluciones parecidas a las de la iglesia sevillana, concretamente, al de San Francisco de Borja¹⁵. No obstante, Juan Jesús López-Guadalupe relacionó la obra con Blas Moreno, ya que documentó su estancia en Jaén y su vinculación con la catedral¹⁶. La reciente publicación del encargo que los carmelitas de la Coronada hicieron a Blas Moreno en 1743, para la culminación de su retablo, podría aclarar la forma de proceder en la pieza de la catedral. Como dijimos, el retablo de los calzados había sido comenzado por Antonio Primo y, en él, contó con José de Medina; sin embargo, quedó sin terminar, llegando lo construido hasta la altura de la cornisa. Para su coronación trabajaron Moreno, Calvo y Medina, el primero se encargó del diseño, de la



Fig. 2. Blas Moreno y Francisco Calvo, *Retablo de la Virgen de los Dolores*, 1745-1748. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

15. De Ulierte Vázquez, "Capillas y retablos," 198.

16. Asimismo, planteó su relación con el de San Miguel. López-Guadalupe Muñoz, "Noticias sobre el escultor," 232, 241-242. Sin duda, una pieza de referencia es el retablo mayor de la iglesia de San Miguel Bajo en el Albaicín (1742), donde encontramos elementos que consideramos que también están presentes en los retablos de la catedral de Jaén y los relacionan con Moreno. Nos referimos uso de roleos, que suelen aparecer como remate en la zona central del retablo, grandes cornisas de perfiles mixtilíneos, motivos en espejo y frontales de altar con piedras incrustadas.

talla y molduras, el segundo, de la arquitectura y, el tercero, de la escultura¹⁷. De manera similar pudieron proceder en el caso de la capilla de los Dolores, aunque, sin duda, la intervención de Medina, empeñado en otros quehaceres, fue más reducida.

De igual modo, el profesor López-Guadalupe advirtió que Blas Moreno fue un maestro itinerante, polifacético y que debió recurrir a la colaboración con otros artífices para poder dar respuesta a todo el volumen de trabajo que recayó sobre él. Esta práctica fue común y el propio Medina, como vimos, no fue ajeno a ella. La relación de Moreno con Jaén y, concretamente, con la catedral, así como el estudio formal de las obras conservadas, nos lleva a situarlo también en el equipo de maestros encargados de la decoración de las capillas de la nave de la epístola que siguen a la de la Virgen de los Dolores. De hecho, sabemos por su expediente matrimonial que, en 1751, tenía que volver a la catedral para visitar una obra que tenía comenzada y de la que urgía su prosecución¹⁸.

Así, la siguiente capilla en ser amueblada fue la de San Jerónimo, concretamente en 1747, cuyo proyecto fue alentado por el canónigo Jerónimo Baltán y, nuevamente, con Ambrosio de Gámez como albacea¹⁹. En 1749, comenzó la ejecución de su retablo que se dispondría "en el hueco del arco que hay en dicha capilla"²⁰, por tanto, en el lateral izquierdo y no el testero, como también ocurriría en las de San Juan Nepomuceno y Santo Domingo, siguiendo el sentido del altar mayor. Nada nos ha quedado de la arquitectura de esta obra, reemplazada por una neoclásica en 1793 y en la que se reubicó la pintura del titular, para lo que tuvo que ser ampliada.

Sí, en cambio, han llegado hasta nuestros días los de las dos siguientes capillas. Desde 1749, el canónigo Vicente Mateo Entrena fue mayordomo de la fábrica y se ocupó de las tareas de amueblamiento, ya que Ambrosio de Gámez había sido trasladado a Baeza (1748-1751) por una extraña decisión del obispo Francisco Castillo (1747-1749). Entrena se comprometió a costear la reja y adorno de la capilla de San Juan Nepomuceno en 1749 (Fig. 3), por lo que, en estudios anteriores, pensamos que podría ajustarse como la fecha de realización de la talla de su titular y el inicio del retablo²¹. No obstante, un

17. Juan Pedro Lendínez Padilla, "El retablo y órgano del convento de la Coronada de Jaén en el S. XVIII," *Pasión y Gloria*, no. 37 (2019): 13-24.

18. "que hazer prompto próximo viage a proseguir la obra que tengo principiada en la Santa Iglesia Cathedral de Jaén (...)". López Guadalupe, "Noticias sobre el escultor," 232.

19. Felipe Serrano Estrella, "La promoción artística en los cabildos catedralicios," en *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte*, ed. Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén, 2011), 49.

20. AC, 19 de octubre de 1749, Capitular, Caja 80, AHDJ, Jaén.

21. AC, 16 de agosto de 1749, Capitular, Caja 80, AHDJ, Jaén.

documento de 1770 nos llevó a considerar que el conjunto podía responder a una intervención posterior. Sin embargo, recientemente, se ha hallado el testamento de su promotor, fechado en 1755, donde se registra que la ejecución del retablo y la imagen del santo de Bohemia corrió a su cargo²².

Como en 1751 es cuando se contratan a Lucas Colmenero los dos retablos colaterales a la capilla mayor, se ha sugerido que este pudiera estar detrás del retablo y escultura de San Juan Nepomuceno²³. Sin embargo, en los retablos que Colmenero hizo para la iglesia de San Andrés y para las capillas de la cabecera de la catedral utilizó estípites, que crean un juego de volúmenes que no existe aquí. Tras un análisis formal de este retablo, en el que se aprecian claras diferencias de ejecución y dorado entre el cuerpo central y la estructura más externa, concluimos que el primero es más antiguo mientras que el resto respondería a las modificaciones posteriores que nos remitirían a 1770, cuando el canónigo

Moyano indicó al cabildo que un devoto tenía intención de decorar la capilla²⁴. Las "ces", palmas y rocallas que hay sobre la cornisa de la hornacina son posteriores y tras ellas



Fig. 3. Blas Moreno, Francisco Calvo y José de Medina, *Retablo de San Juan Nepomuceno*, 1749-1751 y 1770. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén.
© Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

22. Juan Pedro Lendínez Padilla, "El tallista Lucas Colmenero, autor de los retablos del Dulce Nombre de Jesús y Santiago de la Catedral (1751-1754)," *Pasión y Gloria*, no. 38 (2020): 152.

23. Lendínez Padilla, 152. No obstante, la profesora Luz de Ulierte ya advirtió estas concesiones más avanzadas y situó la ejecución de la obra hacia 1760 por el uso de "roleos, aletones, hojarasca, cornisas mixtilíneas y rocallas rellenan las superficies, con una cesión a la corriente en alza del neoclasicismo: las palmas que componen su remate". De Ulierte Vázquez, "Capillas y retablos," 197.

24. "Adornar la capilla de Sr. San Juan Nepomuceno desta Santa Yglesia". AC, 24 de octubre de 1770, Capitular, Caja 92, AHDJ.

podría estar Francisco Calvo, que las empleó de forma abundante en los retablos de San Miguel, Santa Teresa y San Benito. Por tanto, Blas Moreno pudo diseñar la parte incluida en el arco de la capilla, muy en línea de otras de sus obras granadinas, en particular, el retablo de la imperial de San Matías o el mayor de Otura (Granada).

En cuanto a la talla del titular, la mano de Medina parece evidente, no obstante, pudo contar con la ayuda de Calvo. La forma en la que está trabajada recuerda al malagueño, que en sus esculturas de gran formato puede componer la imagen a través de pesados volúmenes acentuados en la base, tal y como ocurre en el *San José* del templo mayor gienense. No obstante, la mayor rigidez responde mejor a los planteamientos de Calvo²⁵.

Con Ambrosio de Gámez de vuelta en Jaén, el programa de amueblamiento de las capillas recibió un nuevo impulso y en ese momento se ejecuta el último de los retablos de este tramo de la nave de la epístola, el de Santo Domingo de Guzmán, promovido por el canónigo Domingo Baltán en 1751, fecha nuevamente coincidente con la presencia de Blas Moreno en la catedral. El uso del formato cuadrilobulado, como marco de la pintura, constituyó un recurso muy frecuente en la producción de Moreno y el remate del retablo podría relacionarse con el de la Virgen de los Dolores. Además, adelantándose a lo que ocurrirá con los desaparecidos retablos de la cabecera, el estípite cobra un especial protagonismo²⁶.

Los retablos de las capillas de la cabecera: Santiago y el Niño Jesús

Como hemos visto, en 1751, se contrataban con Lucas Colmenero los dos retablos de las capillas de la cabecera situadas a ambos de lados de la mayor. En los dos casos se pidió un diseño similar que acogería un programa iconográfico diferente. El situado en el lado del evangelio fue sufragado por el canónigo Toribio Fernández Cuenca y Antolínez y lo presidía la imagen del Niño Jesús, titular de la primitiva capilla desde 1660,

-
25. Estas obras se han venido atribuyendo de forma unilateral a Medina, por lo que se ha construido su estilo a través de ellas. El descuadre de fechas y la supuesta colaboración con Calvo en otros proyectos, nos obligan a ser más cautos, para no atribuir al malagueño rasgos que pudieran ser de Calvo, a quien se ha visto más como ejecutor de proyectos retablisticos que como escultor. La disposición de los mantos en las tallas de San Andrés, las repetirá posteriormente en los *Evangelistas* de la iglesia de San Mateo de Lucena, donde son palpables sus característicos pliegues amplios con aristas, que no son tan notorios en el *San Juan Nepomuceno* de la catedral de Jaén, donde los perfiles se redondean y los ropajes caen más rígidos. Es por ello que no sería tan descabellado proponer que detrás estuviera también la mano de Calvo. En las tallas que Medina hace para Lucena se produce una importante evolución en el tratamiento de sus paños, con esas características aristas, que ya se atisban en obras como el *San Benito* de la catedral de Jaén.
26. Felipe Serrano Estrella, "La imagen barroca de un templo del Renacimiento. La catedral de Jaén," en *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, ed. María Amor Rodríguez Miranda (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2015), 263.

flanqueada por las de santo Toribio, obispo de Liébana y patrón del promotor, y san Lorenzo. La capilla del lado de la epístola había estado dedicada a san Sebastián, con el gran lienzo de Sebastián Martínez en su testero, y ahora cambiaba a su titular por el apóstol Santiago, a devoción del canónigo Diego Valero (aquel que volvió a incluir a Calvo en las obras del coro), que lo acompañaría con san Diego de Alcalá y san José. Los dos retablos estuvieron rematados por los arcángeles, san Miguel en el del Niño Jesús y san Gabriel en el de Santiago y, consideramos que también se dispusieron unos ángeles orantes –de los que hablaremos más tarde– que no estaban en el contrato inicial y que pueden responder “al incremento de talla”, con su consiguiente aumento del presupuesto, que Colmenero reclamó²⁷.

En el contrato no se precisaba que las obras debieran ser doradas ni policromadas por Colmenero, de hecho, se quedaron en madera y así fueron sustituidas por las actuales máquinas neoclásicas en la última década del siglo XVIII. En cambio, corrieron mejor suerte sus esculturas, dado que, con algunas adecuaciones al nuevo gusto y ante la precaria situación de la fábrica, se aprovecharon en la decoración de otros espacios, concretamente, las capillas del Niño Jesús y del trascoro²⁸. Aunque se ha planteado que estas obras pudieran ser del mismo Colmenero, mostrando su faceta como escultor, sin embargo, como ya propusimos, detrás de este conjunto escultórico está el quehacer de Francisco Calvo y José de Medina y, además, se advierte una estrecha colaboración entre ambos maestros²⁹.

En la escultura de *San José* (Fig. 4), que hoy se encuentra en la capilla del Niño Jesús, su rostro y la talla en arista de sus paños nos remiten a Medina. Su barba bífida se plantea en el relieve que representa al *Salvador* que corona el retablo de Santa Teresa y, de manera especial, el santo homónimo de las carmelitas descalzas de Lucena, imagen con la que comparte una mayor similitud. Por su disposición de las manos se asemeja al *San José* de la iglesia de San Andrés de Jaén y también al conservado en el antiguo convento de los capuchinos de Cabra (Córdoba), actual iglesia de las Escolapias; aunque, ni este último ni el de la catedral portan al Niño, es muy posible que en algún

27. Los contratos fueron dados a conocer por Lendínez Padilla, “El tallista,” 135-157. Lucas Colmenero, Luis de la Barrera (pintor y familiar de Calvo) y José de Medina trabajaron juntos en la antigua parroquia de San Andrés donde, en 1754, se había ajustado con Lucas Colmenero el nuevo retablo mayor que debía sustituir al primitivo de Pedro Machuca. Rafael Ortega Sagrista, “Arte y artistas en la Santa Capilla,” *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 30 (1961): 37-39.

28. Curiosamente, en el dibujo del retablo realizado por Manuel Martín Rodríguez en 1793 se representa a los dos ángeles que actualmente rematan el conjunto. Asimismo, una de las esculturas de los laterales parece plantear una versión mixta de *santo Toribio* y *san Lorenzo*, con la palma y la mitra, por lo que Rodríguez pudo trasladar las imágenes del retablo primitivo del Niño Jesús a su nuevo emplazamiento. De Ulierte Vázquez, *El retablo*, 270.

29. La atribución a Colmenero: Lendínez Padilla, “El tallista,” 151.



Fig. 4. José de Medina, *San José*, 1751, madera tallada y estucada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

momento lo hicieran. De igual modo ocurre con la imagen de *San Diego de Alcalá*, donde el trabajo de los paños vuelve a entroncar con Medina, que se aleja de las formas redondeadas presentes en el *San José* (1774) conservado en Valdepeñas de Jaén, obra de Calvo, y en algunas de las tallas de los retablos de San Ildefonso. De ahí, la dificultad de establecer hasta dónde llega la participación de cada uno en las obras ejecutadas en este proyecto y la necesidad de plantearnos dos cuestiones como son el papel de los colaboradores y entender a estas piezas como el resultado de ese trabajo en equipo de los dos maestros, del que pudieron salir muchas más obras.

En el trascoro se colocaron las imágenes de *San Lorenzo* y *Santo Toribio de Liébana* (Fig. 5). La primera muestra una disposición con sus brazos abiertos similar a la de *San Juan Nepomuceno* y las vestimentas sacerdotales de la segunda reproducen, con extraordinaria similitud, las de *San Ambrosio* de la capilla de San Miguel. Sin embargo, ninguno de sus rostros tiene las duras facciones presentes en las obras de Medina.

En cuanto a los arcángeles que remataban sendos retablos, ambos se dispusieron en la balaustrada del trascoro y en ellos se aprecia el dominio de Calvo. Así, por ejemplo, el *San Miguel* se puede relacionar con el ángel que se sitúa a la derecha del lienzo de la *Transfixión de la Virgen*, por la disposición de sus brazos, la pierna adelantada, las vestiduras



Fig. 5. José de Medina y Francisco Calvo, *Santo Toribio de Liébana*, 1751, madera tallada y estucada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.



Fig. 6. José de Medina, *Ángel en adoración*, 1751, madera tallada y estucada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

con amplias mangas y la banda del pecho, aspectos que se repiten aquí, con la salvedad de que, la inclinación de la cabeza, le confiere algo más de movimiento. Sin embargo, si están en la órbita de Medina los dos ángeles en adoración (Fig. 6) que flanquean el frontón mixtilíneo que, como adelantamos, podían ser el fruto del incremento de talla que sufrió el proyecto inicial. El hombro descubierto, el mayor dinamismo, la talla de las vestiduras y el trabajo de las nubes sobre las que se apoyan, pueden ser perfectamente vinculados al quehacer del maestro malagueño. Mientras tanto, los ángeles orantes que rematan el retablo del Niño Jesús responden a una composición similar, con la disposición de las manos en actitud de oración (lado izquierdo) y apoyadas en el pecho (derecho) y son obras de Calvo. También deben responder a las tallas que se incorporaron posteriormente, con respecto al proyecto inicial, y que, en este caso, contrastan vivamente con las de Medina situadas en el trascoro.

La capilla de San Miguel

La unión entre Calvo y Medina parece estrecharse de forma más intensa a partir de 1757, cuando se inicia el retablo de la capilla de San Miguel. Tras años actuando como albacea y supervisor de la decoración de las capillas de racioneros y canónigos, Ambrosio de Gámez eligió para él, aunque no se enterró en ella, la situada frente a la Virgen de los Dolores “procurando imitar el mismo adorno, si Dios le diese vida para concluirle, o dejase caudal para ello”. Comenzaba un nuevo proyecto que consistía en amueblar las capillas del lado del evangelio a imagen de las de la epístola o, como ellos mismos lo denominaban, “haciendo simétrica”. Sin embargo, su muerte en 1762, la de fray Benito Marín en 1769 y, sobre todo, el cambio de gusto marcado, entre otros factores, por las visitas de Ponz a la catedral y la cercanía con los nuevos postulados académicos que manifestaron José Martínez de Mazas, primero penitenciario y luego deán, y el obispo Agustín Rubín de Ceballos (1780-1793), acabaron pronto con los proyectos barrocos.

Para la decoración de su capilla, Gámez apostó por un gran retablo (Fig. 7) que acogería un lienzo oval, al igual que hiciera en la de los Dolores años antes. Nuevamente, se ha planteado la sombra de Duque Cornejo y también la de Blas Moreno, aunque lo tardío del encargo siembra muchas dudas. Sin embargo, no podemos dejar de considerar que, desde la realización del retablo de la capilla mariana, Gámez tuviera en mente el proyecto decorativo de la suya y que dejara encargada su traza. Una labor que, como así fue, afrontó una vez ya completada la decoración del lado de la epístola y cuando ya veía próximo el final de sus días. El intervalo de tiempo transcurrido entre la ejecución de una capilla y la otra no debe ser determinante para excluir esta hipótesis, sobre todo, si tenemos en cuenta que también fray Benito Marín tenía en sus manos, unos años antes de su realización, la traza del retablo que le diseñara Duque Cornejo³⁰. Además, en 1759, Blas Moreno se hallaba al frente del retablo de la Virgen del Rosario en la iglesia de los dominicos de Granada y no podemos perder de vista que, en el retablo de Jaén, no faltan los espejos, las cornisas de perfil mixtilíneo, el abundante uso de volutas, la estructura en torno a la gran cornucopia y el frontal de altar con un trabajo de mármoles polícromos, todos ellos, elementos tan propios de su repertorio³¹.

No obstante, para complicar más la asignación de una autoría, no podemos pasar por alto la relación entre el retablo catedralicio y el mayor de la iglesia de Cabra del Santo Cristo

30. De Ulierte Vázquez, *El retablo*, 224.

31. Sobre el retablo granadino: López-Guadalupe Muñoz, “Noticias sobre el escultor,” 233, 229-244. La relación del retablo de San Miguel con la producción de Blas Moreno ya fue enunciada por la profesora De Ulierte Vázquez, “De capillas y retablos,” 200.

(Jaén)³², realizado entre 1754 y 1759 por Francisco Briones, y cuya labor de dorado corrió a cargo de Luis de Melgar entre 1759 y 1761, maestro documentado también al frente del de San Miguel³³. En el banco de aquel retablo, flanqueando el manifestador, aparecen dos molduras ovales cubiertas por una de perfil mixtilíneo que podemos entroncar con el esquema general de los retablos de la Virgen de los Dolores y San Miguel. Además, sobre estos perfiles hay unos roleos enfrentados que también se hayan en los remates del retablo de San Miguel, sobre los que apoyan las pinturas con los anagramas de Jesús y María. Las hornacinas del cuerpo del retablo cabrileño se coronan con unas molduras que descienden terminando en roleos hacia adentro y que se hallan en la línea de la pieza de mayor tamaño que sostiene la pintura de la *Trinidad* en el retablo de San Miguel. El uso de espejos rectangulares en el friso del manifestador y otros elementos, como las molduras que salpican el entablamento, vuelven a repetirse en el retablo catedralicio. Estas coincidencias no deben ser casuales, pero volvemos a encontrarnos con el problema de la ausencia de documentos



Fig. 7. Blas Moreno, José de Medina y Francisco Calvo (atrib.), *Retablo de San Miguel*, 1757-1762. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Arturo Aragón.

32. Ulierte Vázquez, *El retablo*, 192-196.

33. La relación de los Briones con la catedral venía de lejos, como vimos en el caso de la caja del órgano. Sobre esta familia de artistas: Cruz Cabrera y Rodríguez-Moñino Soriano, "Catálogo de artistas," 155. Más recientes, los trabajos de Juan Pedro Lendínez Padilla, "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante el siglo XVIII (I): Diego Briones y Juan de Arias," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 223 (2021): 103-141 y "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante los siglos XVIII-XIX (II): los Briones, Miguel Lorite, Juan de la Barrera y Felipe Bravo," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 224 (2021): 181-237.



Fig. 8. José de Medina, *San Ambrosio*, 1758, madera tallada y policromada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén.
© Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

que permitan establecer una autoría con garantías. En cualquier caso, tras exponer todo esto, no podemos por menos que plantear la evidente cercanía con el trabajo de Francisco Briones, aunque también puede responder a fuentes y contextos comunes, aspecto que se refuerza con la presencia de equipos amplios e itinerantes.

En todo este complejo capítulo de atribuciones, nos queda determinar el papel de Calvo y Medina que, como ya hemos visto, también pudieron hacer frente a un proyecto de este tipo en su totalidad. Del primero ya conocemos su interés por la realización de retablos y sus aspiraciones como arquitecto, aparte de su labor en los de San Ildefonso de Jaén. En cuanto al segundo, recurriendo al memorial que en 1768 presentó al cabildo de

Málaga, en el que ofrecía sus servicios en el trabajo de la escultura y los retablos, nos haría repensar su participación en estos proyectos como "maestro artífice estatuario y arquitecto, natural de esta ciudad y vecino de la de Jaén, donde se halla más tiempo de doce años construyendo retablos e imágenes para adorno de aquella iglesia"³⁴.

No obstante, en el ámbito de la escultura, si bien no podemos cerrar el círculo de la participación de uno u otro maestro, sí podemos afirmar que los ángeles que recorren el retablo de San Miguel son obra de Medina, como también lo son los santos *Agustín* y *Ambrosio* (Fig. 8) que custodian la pintura de la *Virgen del Alcázar* en el banco³⁵. La labor de dorado, que fue ajustada por Gámez en 1759 con Luis Melgar, es similar a la del retablo de San Benito, con un repicado de motivos florales en la cornisa y rombos

34. López Pérez, "José de Medina," 91.

35. Néstor Prieto Jiménez, "San Ambrosio y San Agustín," en Serrano Estrella, *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, 116-117.

en las zonas planas, por lo que ambos se pueden deber a su quehacer³⁶. Unos motivos análogos, pero con alguna variante, también se utilizaron en la decoración del repicado de los paneles dorados usados en la ampliación del retablo de San Juan Nepomuceno. Además, en este retablo de San Miguel también hay rocallas, tan del gusto de Calvo, aunque no se produce la misma profusión que en el de San Benito, donde aumentan de tamaño y comparten protagonismo con motivos vegetales como los del marco de la *Lactación de san Bernardo*, obra de José de Medina.

Las últimas capillas barrocas

La relación de Pedro Duque Cornejo con Jaén comenzó en 1754, pues sobre él recayó buena parte de la transformación barroca de la antigua parroquia de San Ildefonso. El primer fruto fue la realización del tabernáculo del altar mayor, al que seguirían las trazas de los nuevos retablos y la ejecución, por parte del propio maestro, del de San Benito³⁷. En este contexto tuvieron un papel destacado Medina y Calvo. El segundo aparece documentado en la ejecución de los retablos y al primero, que ya había realizado los ángeles de la nueva bóveda del presbiterio en 1753³⁸, se le ha atribuido buena parte de la labor escultórica de esas máquinas.

Volviendo a la catedral, los retablos de Santa Teresa y San Benito se han vinculado al maestro sevillano, entre otros aspectos, por la solicitud presentada por su viuda, Isabel de Arteaga, que, en 1757, pedía el abono de diversas trazas, indicando que dos de ellas estaban en manos del obispo fray Benito Marín y del canónigo doctoral y gobernador, Antonio de Miranda. El retablo de Santa Teresa (Fig. 9) fue costado por el racionero Juan de Linares, que en agosto de 1757 recibió autorización para adornar la capilla con un proyecto que sería supervisado por Ambrosio de Gámez y que, sin duda, contó con la participación activa de Calvo y Medina³⁹. Tradicionalmente se ha considerado, no sin controversia, que la traza de este retablo era la que estaba en manos de Antonio Miranda, canónigo doctoral, pero por sus características no podemos perder de vista que pudo ser uno de los diseñados por Duque Cornejo para la iglesia de San Ildefonso donde, desde la publicación de Ortega Sagrista en 1959, se ha defendido que los cuatro

36. De Ulierte Vázquez, *El retablo*, 235.

37. Rafael Ortega Sagrista, "La iglesia de San Ildefonso. Jaén siglos XVI a XVIII," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 22 (1959), 63-72.

38. Ortega Sagrista, 66, 71-72.

39. Licencia al Sr. Racionero D. Juan de Linares para que adorne una capilla y Comisión al Sr. Gámez", AC, 16 de agosto de 1757, Capitular, Caja 85, AHDJ, Jaén.



Fig. 9. Pedro Duque Cornejo (traza), José de Medina y Francisco Calvo, *Retablo de Santa Teresa*, 1757. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Arturo Aragón.

retablos de las naves laterales (Virgen de la Paz –actual de la Divina Pastora–, Cristo del Valle, Nazareno –actual de Jesús Preso– y las Ánimas) también eran obras suyas. Sin embargo, el del Nazareno poco tiene que ver con su estilo, por muy modificado que fuera por Calvo para adaptarlo a los nuevos gustos⁴⁰. Desconocemos los motivos que pudieron conducir a este nuevo emplazamiento, pero lo cierto es que su estructura en

40. Ortega afirmaba que fueron siete los retablos de Duque para esta iglesia (3 del testero y 4 en las naves laterales). Idea que retomó la doctora Luz de Ulierte, aunque subrayando las profundas modificaciones de dos de ellos, el del Cristo del Valle y el del Nazareno (hoy de Jesús Preso). Ortega Sagrista, "La iglesia," 63-72 y De Ulierte Vázquez, *El retablo*, 225.

arco de medio punto (exenta de los añadidos que ahora comentaremos) encajaría a la perfección en alguna de las capillas de la citada parroquia. De hecho, las molduras laterales en “ces”, que han planteado las dudas sobre el diseño de Duque, son claramente una aportación de Francisco Calvo para rellenar el testero. Igualmente ocurre con el ático que preside el *Salvador*, dentro de un óvalo, flanqueado por roleos y rematado por volutas enfrentadas, fruto de una reinterpretación de la coronación del retablo de la Virgen de los Dolores.

El cuerpo del retablo presenta un aspecto muy plano y el único volumen se lo confieren las dos columnas situadas en los extremos, recorridas por ángeles, nubes y cabezas de querubines. Por su parte, el ático, con mayor fuerza, está presidido por una *Inmaculada* de Medina, muy próxima a la del Carmen de Antequera (Málaga), y en las volutas de los extremos se aprecian dos soportes que pudieron servir de basamento para unos ángeles, uno de los cuales bien pudiera ser el que acompaña al *San José* de la catedral. Por último, el remate se culmina con el citado relieve del *Salvador*, en estrecha sintonía con el del retablo mayor antequerano, jalonado por dos ángeles sentados sobre unas volutas partidas. Este aparato puede relacionarse con la obra de Duque Cornejo, además, las dos pilastras planas, entre las que coloca hornacinas, son utilizadas en el retablo vecino de *San Benito*, solo que en este caso emplea relieves en lugar de esculturas de bulto redondo. Para los retablos de San Antón y San Benito de la iglesia de San Ildefonso de Jaén, Duque utilizó un esquema similar, solo que en los extremos tienen una ligera curvatura que los dota de un mayor movimiento. De la misma manera sucede en la zona central de sus cornisas, donde emplea una curva que contrasta con el carácter rectilíneo de la del retablo catedralicio, aunque con los pertinentes entrantes y salientes. En cambio, el remate del retablo de Santa Teresa también reproduce el formato de medio punto de los de la iglesia de San Ildefonso, aunque se completa con un ático que le da más altura, hasta llegar a la cornisa del testero de la capilla que preside. De hecho, este espacio es el único que está cubierto por pintura, pues se rellena con el fin de evitar un tenso vacío. De igual modo, los aletones de rocallas cumplen esta misión, lo que nuevamente demostraría la necesidad de un correcto encaje en la airosa capilla catedralicia.

Efectivamente, la presencia de Calvo vuelve a hacerse visible en la proliferación de “ces” y rocallas, mientras que la de Medina habría que vincularla a la labor escultórica. Las imágenes de *San Roque* y *San Juan Bautista* son de excepcional calidad y el tratamiento del cabello y sus rostros conectan con el de *San José* de la catedral. Las policromías son muy ricas, las carnaciones han sido realizadas a pulimento y las vestiduras

estofadas se enriquecen con trabajo de repicado en el oro y corlas en la zona interna del manto. Sin embargo, llama la atención su reducido tamaño con respecto al de la santa titular, e incluso con el de los ángeles que decoran las columnas vecinas, lo que plantearía la duda de si fueron concebidas para ese espacio. La presencia de san Juan Bautista podría justificarse por ser el patrón del promotor de la obra, Juan de Linares. La de san Roque queda más en el aire, aunque sabemos que fue un tema que Medina trabajó en otras ocasiones, como atestigua el conservado en la iglesia de la Asunción de Luque (Córdoba). Volviendo a la inserción de las esculturas en el conjunto, y a su probable adaptación al mismo, si nos fijamos en la peana de la *Inmaculada*, situada en el ático, podemos comprobar cómo se queda a la vista una zona del retablo sin dorar, que en origen pudo estar oculta por una escultura de mayor tamaño, por lo que se confirmaría que esta talla no debió ser pensada para este espacio.

El último gran retablo barroco fue el de San Benito, promovido por el obispo fray Benito Marín. El diseño de Pedro Duque Cornejo, como recordó su viuda, lo guardaba el propio prelado. El resultado fue de tal magnitud que el cabildo describió el retablo como “mui costoso y del mayor primor”⁴¹.

Obra estudiada en profundidad por la profesora Luz de Ulierte, tan solo incidiremos en que se aleja de la riqueza ornamental y del juego de volúmenes propios de la producción del maestro sevillano. La participación de Calvo Bustamante se evidencia a través del empleo de rocallas por toda la superficie y, de manera particular, en el marco del tondo que remata el conjunto. La labor escultórica es obra de José de Medina y presenta diferencias notables entre la calidad de las esculturas de bulto redondo y la de los relieves, en los que posiblemente hay intervención de taller. Así lo planteó ya René Taylor, quien también propuso como alternativa que pudiera ser la aportación de Calvo, a su juicio, sin habilidad para la figuración. Por su parte, José Luis Romero indicó que estos relieves eran obra de Medina, pero que los ejecutó con este “carácter popular y anecdótico”⁴² que, añadimos, pudo aprender en retablos como el de San Elías en el Carmen de Antequera. En todos los relieves se mantiene una calidad regular de la talla, pero en los elementos de paisaje o interiores, que componen las escenas, baja considerablemente, con clara cercanía a los ejecutados en la ampliación de la sillería del coro de la propia catedral. No obstante, la rica policromía contribuye a mitigar este hecho⁴³.

41. De Ulierte Vázquez, “Capillas y retablos,” 200.

42. José Luis Romero, “San Benito,” en Serrano Estrella, *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, 108-109.

43. La sillería del coro constituyó un centro de aprendizaje para Calvo y Medina. Las escenografías con árboles, arquitecturas o cortinas las trasladarían, años más tarde, a los relieves de sus retablos.



Fig. 10. José de Medina, *Lactación de San Bernardo*, 1758, madera tallada y policromada. Santa Iglesia Catedral de la Asunción, Jaén. © Fotografía: Néstor Prieto Jiménez.

El altorrelieve de la *Lactación de san Bernardo* (Fig. 10), en el muro derecho de la capilla, sí se presenta como una obra de gran calidad de José de Medina, en la que hace alarde de sus modelos más consolidados, en especial el de la Virgen, similar a la del retablo del Descenso en San Ildefonso, y el empleo de sus característicos pliegues aristados. La talla de *San Benito* también es obra del maestro, como lo demuestran, entre otros aspectos, los amplios ropajes con un rico plegado de líneas verticales en la zona central y con una ampulosa caída en la parte inferior, al extenderse por la base de nubes. Con este trabajo de las vestiduras, adelanta a las empleadas en los *Evangelistas* del sagrario de la iglesia de San Mateo de Lucena (1768) y, curiosamente, se muestra en estrecha consonancia con el hábito de la *Santa Gertrudis* del santuario del Cristo de Chircales en Valdepeñas (Jaén). En cuanto a la peana, sus grandes dimensiones confieren mayor altura a la imagen ya que, sin ella, quedaría empequeñecida en la hornacina. A su vez, crea un pequeño escalón en el que el santo apoya su rodilla y se adorna con querubines y ángeles que sostienen una filacteria en la que puede leerse "GRATIA BENEDICTUS ET NOMINE". La decoración del retablo se complementa con la presencia de ángeles cubiertos por una delgada cinta azul en los que Medina tiende a repetir modelos frecuentes en su producción.

El cierre de una época

Las últimas referencias documentales al equipo conformado por Francisco Calvo y José de Medina en la catedral tienen lugar en 1760. En ese momento, el cabildo se dirige a ellos para solicitar el presupuesto de una talla de san Pedro Pascual. Los capitulares se refieren a ellos por sus apellidos, con gran familiaridad, lo que atestigua la intensa relación mantenida entre ambas partes⁴⁴. Sin embargo, los tiempos empezaban a cambiar y el nuevo proyecto constructivo que se había emprendido, la construcción de la iglesia del Sagrario, provocó que no se materializara la realización de la escultura. En este sentido, se consideró más costoso hacerla que encargar una pintura del santo a José Carazo⁴⁵.

Calvo y Medina seguirían relacionados con la catedral. Además, juntos acabaron con la transformación barroca de San Ildefonso y, más tarde, Calvo se centró en su faceta de arquitecto para proponer primero un proyecto para el nuevo Sagrario (1757)⁴⁶ y, después, poner en marcha los diseños de Ventura Rodríguez (1764), también para la portada de San Ildefonso. En uno y en otro encargo contó con Medina que, en este último, haría la escultura del titular. Sin embargo, el proyecto escultórico del Sagrario no lo pudo materializar, ya que Calvo fue despedido como director de la obra en diciembre de 1772, tras un incidente con el superintendente, Manuel Angulo, a lo que sumó la desconfianza de Ventura, manifiesta desde el primer momento y deseoso de poner a uno de sus afines al frente de la obra. En 1785, ante el proyecto del retablo de San Eufrasio, se volvía a proponer el nombre de Calvo junto al de Manuel López⁴⁷. Mientras tanto, José de Medina había retomado encargos fuera de Jaén y en 1768, desde Úbeda, donde estaría implicado en alguna obra, enviaba a Lucena los *Evangelistas* del sagrario de San Mateo. Además, en este año falleció su esposa y es entonces cuando redacta el citado memorial para el cabildo de Málaga, donde ofrece sus servicios. Su traslado a esta ciudad está documentado entre 1769 y 1772, pues se sabe que alquiló una casa y, seguramente, con él estarían sus hijos Juan Antonio y Mateo⁴⁸. En 1772 volvía a Jaén al ser reclamado, como hemos visto, por Calvo para la obra del Sagrario, pero el despido de este y la llegada de Miguel Verdiguier (Marsella, 1706 - Córdoba, 1796), en la citada fecha, ensombrecieron sus últimos años hasta su muerte en 1783.

44. AC, 5 de septiembre de 1760, Capitular, Caja 87, AHDJ, Jaén.

45. AC, 26 de septiembre de 1760, Capitular, Caja 87, AHDJ, Jaén. Carazo también estuvo vinculado al equipo de escultores, al igual que Manuel López, que se convertiría en el artífice de los retablos neoclásicos. La relación de Medina, Calvo y López queda documentada ya en el retablo de las Ánimas de San Ildefonso. Más tarde, Calvo y López trabajan juntos en la espadaña de San Andrés.

46. AC, 12 de marzo de 1757, Capitular, Caja 85, AHDJ, Jaén.

47. AC, 21 de junio de 1785, Capitular, Caja 105, AHDJ, Jaén.

48. El 15 de noviembre de 1769 arrendó una casa "por tiempo y espacio de dos años" a Francisco de Monsalve en la calle de la Gloria. López Pérez, "José de Medina," 91.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ). Jaén. Fondos y colecciones: Capitular.

Fuentes bibliográficas

- Camacho Martínez, Rosario, y Jesús Romero Benítez. "Aproximación al estudio del retablo en Antequera en el siglo XVIII." *Imafronte*, no. 3-4-5 (1987-1988-1989): 347-366.
- Cruz Cabrera, José Policarpo, y Rafael Rodríguez-Moñino Soriano. "Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (siglos XV-XIX)." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 166 (1997): 139-212.
- Custodio López, Antonio. "Francisco Calvo Bustamante. Escultor." *Pasión y Gloria*, no. 33 (2016): 40-43.
- De Ulierte Vázquez, Luz. *El retablo en Jaén, 1580-1800*. Madrid: Ayuntamiento de Jaén, 1986.
- . "Capillas y retablos en la catedral de Jaén." *Elucidario*, no. 3 (2007): 189-208.
- Galera Andreu, Pedro Antonio. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada, 1979.
- Lendínez Padilla, Juan Pedro. "El retablo y órgano del convento de la Coronada de Jaén en el S. XVIII." *Pasión y Gloria*, no. 37 (2019): 13-24.
- . "El tallista Lucas Colmenero, autor de los desaparecidos retablos del Dulce Nombre de Jesús y Santiago de la catedral (1751-1754)." *Pasión y Gloria*, no. 38 (2020): 135-157.
- . "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante el siglo XVIII (I): Diego Briones y Juan de Arias." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 223 (2021): 103-141
- . "La talla sacra en la ciudad de Baeza durante los siglos XVIII-XIX (II): los Briones, Miguel Lorite, Juan de la Barrera y Felipe Bravo." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 224 (2021): 181-237.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. "Noticias sobre el escultor y retablista Blas Moreno." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 32 (2001): 229-244.
- López Pérez, Manuel. "José de Medina (1709-1783). Una gubia para un Cristo." *Expiración*, no. 60 (2012): 73-100.
- Ortega Sagrista, Rafael. "La iglesia de San Ildefonso. Jaén siglos XVI a XVIII." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 22 (1959): 41-85.
- . "Arte y artistas en la Santa Capilla." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 30 (1961): 23-43.
- Prieto Jiménez, Néstor. "San Ambrosio y San Agustín." En *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, editado por Felipe Serrano Estrella, 116-117. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012.

- Romero Torres, José Luis. "Bóveda del coro." En *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, editado por Felipe Serrano Estrella, 100-103. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012.
- . "San Benito." En *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, editado por Felipe Serrano Estrella, 108-109. Jaén: Universidad de Jaén y Cabildo de la Catedral de Jaén, 2012.
- . "La obra escultórica de Andrés de Carvajal y la escultura antequerana." *Cuadernos de Estepa*, no. 4 (2014): 112-131.
- Rodríguez Carretero, fray Miguel. *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia*. Sevilla: Provincia Bética, 2000.
- Serrano Estrella, Felipe. "La promoción artística en los cabildos catedralicios." En *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte*, editado por Felipe Serrano Estrella, 37-53. Jaén: Universidad de Jaén. 2011.
- . "La imagen barroca de un templo del Renacimiento. La catedral de Jaén." En *Nuevas perspectivas sobre el Barroco andaluz. Arte, tradición, ornato y símbolo*, editado por María Amor Rodríguez Miranda, 248-169. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2015
- Taylor, René. "La familia Primo: retablistas del siglo XVIII en Andalucía." *Imafronte*, no. 3-4-5 (1987-1988, 1989): 323-345.



La reconstrucción edilicia tras el terremoto de Lisboa. El caso de Nuestra Señora de la Granada de Moguer (1776-1783)

Building Reconstruction after the Lisbon Earthquake: The Case of Nuestra Señora de la Granada of Moguer (1776-1783)

Alonso Manuel Macías Domínguez

IES Juan Ramón Jiménez, Moguer, España

alonsomanuelmd@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5348-7436

Recibido: 07/08/2023 | Aceptado: 06/10/2023

Resumen

La iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada de Moguer (Huelva), es uno de los grandes edificios religiosos de la archidiócesis de Sevilla. Construido entre 1776 y 1783, se trata de un magnífico ejemplo de las transformaciones experimentadas en el paso del barroco al neoclásico, obra del arquitecto José Álvarez. Hasta fechas recientes, se desconocían prácticamente todos los detalles de su proceso de construcción, hasta que el descubrimiento del libro de cuentas original, en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, disipó gran parte de las dudas. Ofrecemos aquí datos novedosos al respecto, sobre los ritmos de construcción de las distintas partes del templo, así como una perspectiva general, en gran parte también inédita, de su evolución precedente, desde sus orígenes hasta el siglo XVIII.

Abstract

The church of Nuestra Señora de la Granada in Moguer (Huelva), is one of the great religious buildings of the Archdiocese of Seville. Built between 1776 and 1783, it is a magnificent example of the transformations experienced in the transition from Baroque to Neoclassical, the work of the architect José Álvarez. Until recently, practically all the details of its construction process were unknown, until the discovery of the original account book in the General Archive of the Archbishopric of Seville. Here we present new data on the subject, including details on the construction progress of various parts of the temple. Additionally, we offer a comprehensive perspective, much of which remains unpublished, regarding its historical evolution from its origins to the 18th century.

Palabras clave

Moguer
Iglesia de Nuestra Señora de la Granada
Siglo XVIII
Barroco
Neoclásico
Proceso de construcción

Keywords

Moguer
Church of Nuestra Señora de la Granada
18th Century
Baroque
Neoclassic
Building Process

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Macías Domínguez, Alonso Manuel. "La reconstrucción edilicia tras el terremoto de Lisboa. El caso de Nuestra Señora de la Granada de Moguer (1776-1783)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 122-139. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8437>.

© 2023 Alonso Manuel Macías Domínguez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El terremoto de Lisboa y la renovación arquitectónica de la ciudad de Moguer

El primero de noviembre de 1755, sobre las diez de la mañana, la tierra tembló con fuerza en el suroeste peninsular. Era el llamado terremoto de Lisboa, célebre por la intensidad del seísmo, los efectos del tsunami y la destrucción generalizada en gran parte de España y Portugal. En el golfo de Cádiz las pérdidas humanas y materiales serían notabilísimas, especialmente en las localidades más próximas al mar –Ayamonte, Lepe o Huelva–, de las que contamos con narraciones contemporáneas a los hechos muy reveladoras¹.

En las localidades de segunda o tercera línea de costa, el descarte de la inundación no impidió la destrucción del terremoto, que arruinó casas, castillos, templos y todo tipo de edificios y estructuras. La fisonomía del condado y la campiña onubenses sigue desde entonces marcada por el barroco de antiguos edificios ahora reforzados –San Antón de Trigueros, Asunción de Almonte– o de creación *ex novo* –San Juan Bautista de La Palma del Condado–. En los más tardíos, el barroco sevillano realizará amplias concesiones a la austeridad y la limpieza propias del neoclásico².

Así sucedió también en la ciudad de Moguer, protegida del tsunami por la relativa altitud del páramo sobre el que se levanta, pero a merced de cuanto el seísmo pudo derruir. Las descripciones contenidas en las actas capitulares refieren un escenario estremecedor, con la práctica totalidad del casco urbano arruinado o en peligro de derrumbe.

Con todo, la devastación inicial se transformaría pronto en oportunidad de regeneración urbanística y estética, mediante el retoque del callejero y la elevación de varias construcciones monumentales, acordes con el crecimiento demográfico experimentado por la ciudad durante el siglo XVIII. Entre ellas, cabe destacar el nuevo ayuntamiento, obra de inspiración italiana de Tomás Bottani, la ermita de San Sebastián, remozada en estilo barroco y neoclásico, o las numerosas viviendas particulares, de aire señorial,

1. Vicente Fombuena Filpo, *Antonio Jacobo del Barco y el Terremoto de Lisboa de 1755* (Huelva: Universidad de Huelva, 1999); José Manuel Martín Solares, *Los efectos en España del terremoto de Lisboa (1 de noviembre de 1755)* (Madrid: Instituto Geográfico Nacional, 2001); Violeta Romero Barranco, "Un testimonio literario de las repercusiones del terremoto de 1755 en Huelva: el Romance del terremoto," *Huelva en su historia*, no. 11 (2004): 177-186.
2. Sobre el entorno más cercano a Moguer, Juan Miguel González Gómez, y Jesús Rojas-Marcos González, "Las torres parroquiales del Condado de Niebla tras el terremoto de Lisboa," *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, no. 88 (2015): 94-101, <https://doi.org/10.33349/2015.0.3645>. La labor de Pedro de Silva en las intervenciones posteriores al terremoto, puede seguirse en Teodoro Falcón Márquez, *Pedro de Silva. Arquitecto andaluz del siglo XVIII* (Sevilla: Diputación Provincial, 1979). Recoge, entre otras, la ejecutada en la torre de la parroquia moguerense.

que salpican aún su casco histórico³. El antiguo castillo bajomedieval quedaría en ruinas hasta nuestros días, como testimonio de la fuerza desatada por la naturaleza y de los cambios de uso de fines del Antiguo Régimen. Así aparece en la vista general de la ciudad publicada en la obra de Espinalt y García de 1795⁴.

No obstante, el proyecto de mayor envergadura sería, sin lugar a dudas, la construcción de la nueva iglesia de Nuestra Señora de la Granada, inmenso templo de aire neoclásico que sigue ocupando actualmente, en cuanto a extensión, el primer lugar entre los espacios sagrados de la provincia de Huelva. Pese a que los intentos inmediatos de la autoridad eclesiástica se centraron, tras el terremoto, en el refuerzo del templo preexistente, las soluciones dadas no fueron satisfactorias. La consolidación del edificio no pudo obviar la realidad de un espacio, aun con las ampliaciones acometidas, que seguía siendo insuficiente para la ciudad. El caos provocado por el temblor, los trabajos de reparación por todo el caso urbano, y el debate sobre el futuro del templo parroquial coincidieron con un escenario de crecimiento demográfico y económico como no se había experimentado nunca antes en el vecindario. Y el embellecimiento de sus edificios más nobles, como las casas consistoriales, no debía quedar deslucido por una iglesia mayor de formas y tamaño mediocres. Se declaraba así en el Cabildo municipal, en mayo de 1775:

cómo era bien patente a toda la ciudad la estrechez de su única iglesia parroquial, y tanto que aun en los días de no mucha concurrencia se quedaba más de una tercia parte del vecindario fuera del templo, ocupando casi todo su pórtico, y sufriendo éste desconsuelo e incomodidad, y originándose a un mismo tiempo e irremediabilmente, con tal aprieto, alborotos e indevoción, y aun profanación del santo lugar⁵.

Aunque el Cabildo acertaba en el origen del problema (“que en el tiempo en que se construyó esta iglesia era este vecindario mucho menos de la mitad que es hoy”), la decisión final, consistente en el derribo de toda su fábrica –salvo la torre– y su sustitución por un edificio de nueva planta fue, con todo, tardía. Aún a inicios de 1776, el maestro mayor de obras del arzobispado José Álvarez presentaba un programa reformador que no contemplaba más que la introducción de mejoras a lo ya existente⁶. Pero, a mediados del mismo año, se iniciaría la compra de materiales para la elevación del nuevo templo;

3. Inocencio Candiñanos Bardeci, “Dos importantes edificios de Moguer: la torre parroquial y la casa consistorial,” *Huelva en su Historia*, vol. 9 (2002): 227-234; Sergio Ollero Lara, “La ermita de San Sebastián de Moguer,” *Huelva en su historia*, no. 15 (2021): 305-320, <https://doi.org/10.33776/hh.v15i0.3787>.

4. Bernardo Espinalt y García, *Atlante Español o Descripción General Geográfica, Cronológica e Histórica de España* (Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1795), t. 14. El autor de esta “Vista meridional de la ciudad de Moguer” es el grabador Pascual Cuco, fallecido unos años antes de la publicación de la obra.

5. Acta Capitular, Moguer, 1775, Actas Capitulares, leg. 15, Archivo Histórico Municipal de Moguer (AHMM), Moguer.

6. Juan Miguel González Gómez, “La iglesia de Nra. Sra. de la Granada de Moguer, en el bicentenario de su construcción,” *Montemayor*, (1983): 12-14.

y, ya en diciembre, el mismo arquitecto aparece comprometiéndose a la redacción del proyecto de nueva iglesia, la definitiva (Fig. 1). Posiblemente, esta sería la mayor de sus empresas, junto a la inconclusa iglesia de Santa Cruz de la ciudad de Écija⁷.

Décadas atrás, distintos trabajos sacaron a la luz las vicisitudes que rodearon al proyecto de reconstrucción del templo, pero no se conocían, hasta ahora, sus pormenores técnicos ni económicos. Por fortuna, el hallazgo del titulado *Libro de la obra nueva de la iglesia de la ciudad de Moguer*, en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, ha permitido desentrañar la mayor parte de tales entresijos, que se ofrecen al público conocimiento con este artículo⁸.

Se trata de un documento en formato códice, elaborado de forma paralela a la elevación del edificio, con anotaciones precisas del vicario moguerense, don Antonio Prieto Tenorio, sobre cada uno de los gastos generados. Una aproximación espléndida a las formas y los ritmos de trabajo, herramientas, materiales o mano de obra, entre otros asuntos, de la albañilería andaluza de fines del siglo XVIII. A ello se unen ciertas novedades sobre el devenir del edificio parroquial primigenio, ya desaparecido, desconocidas hasta el momento. Una aportación de especial significación por su coincidencia con los trabajos de restauración y estudio arqueológico que, actualmente, se ejecutan sobre el edificio.

Comenzaremos, en el apartado siguiente, exponiendo la evolución del primitivo templo parroquial de Moguer, demolido en 1776 para la construcción del actual.

El desaparecido templo de Santa María de Moguer (ss. XIII-XVIII)

Los orígenes de la iglesia de Santa María

Aunque no puedan precisarse las circunstancias que rodearon a la creación del primer templo parroquial de Moguer, es creíble una datación temprana para el mismo, levantado quizás pocas décadas después de la Reconquista. La ausencia de referencias escritas hasta bien entrado el siglo XIV obstaculiza la plena aceptación de esta tesis, pese a contar con serias bazas a su favor. Así, conocemos la presencia de escribano público propio,

7. José Manuel Higuera Meléndez, "José Álvarez (1723-1800), maestro mayor de obras del Arzobispado de Sevilla," *Isidorianum* 25, no. 50 (2016): 353-384, <https://doi.org/10.46543/ISID.1625.1036>.

8. Libro de la obra nueva de la iglesia de la ciudad de Moguer, 1777-1783, Fondo Catedral L-05.185, Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sevilla.

al menos, desde 1328, y es coherente considerar que, entre las primeras preocupaciones atendidas, también se encontrasen las religiosas⁹.

Así parece demostrarlo la identificación de un clérigo de Moguer, llamado Alfonso Pérez, que en una fecha tan temprana como 1293 documenta la venta de unas tierras en Mures a una tal Teresa, mujer de Pedro Fernández¹⁰. Las informaciones de obras de calado en la parroquia a partir de los años 1340, plenamente documentadas, quedarían asimiladas en este caso con la hipótesis de la reconstrucción, es decir, de la reforma (¿sustitución?) de este templo primitivo, una vez creado el señorío (1333) y fortalecidas sus instituciones, para amoldarlo, engrandeciéndolo, a la nueva situación del vecindario.



Fig. 1. Fachada del Sol. Vista general de la portada principal del templo y de la torre parroquial. © Fotografía: Alonso Manuel Macías Domínguez.

El documento en que se cita por vez primera el templo es un testamento, otorgado el 8 de septiembre de 1343 por Domingo Gómez, vecino de Moguer, ante el escribano público Diego Pérez. Las noticias que aporta sobre el edificio y su dotación beneficiar resultan de especial interés, en tanto que ratifican el servicio de varios clérigos –sin especificar número–, y la presencia de distintos grados en la carrera eclesiástica, existiendo al menos un sacristán. Sobre el edificio en sí, la limosna dejada a tal efecto nos transmite la existencia de una “obra” en el templo, aunque no podamos identificarla fehacientemente con trabajos de reconstrucción, ampliación o de culminación de construcción *ex novo*. En cualquier caso, la iglesia ya se encontraba por entonces levantada –al menos en parte– y abierta al culto,

9. Juan Pérez y María Santos venden a Juan Domínguez y a doña Cecilia dos pares de casas, Moguer, 25 de agosto de 1328, Fondo Monasterio de Santa Clara, Archivo Diocesano de Huelva (ADH), Huelva. Transcrito en María Asunción Vilaplana, *La colección diplomática de Santa Clara de Moguer (1280-1483)* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1975), 124-125.

10. Pilar Ostos Salcedo y María Luisa Pardo Rodríguez, *Documentos y notarios de Sevilla en el siglo XIII* (Madrid: Fundación Matritense del Notariado, 1989), 126. El documento refiere que, además de clérigo, Alfonso Pérez fue escribano, posiblemente eclesiástico.

como lo atestigua la manda de honras fúnebres que hace el otorgante y el detalle, señalado también en el texto, de mandar “tañer las campanas” por sus exequias. La torre debía estar ya edificada en ese momento y coronada por, al menos, dos campanas –se las cita en plural– para llamar al culto.

Cabe decir que, un siglo después, los testamentos seguirán destinando diversas sumas a la obra del templo, aunque lo dilatado del tiempo transcurrido, lo avanzado de los trabajos ya en el siglo XIV, y lo limitado del inmueble que debió levantarse, señalan a mejoras o reparaciones antes que a la conclusión del edificio en sí. Juana García, por ejemplo, dejaba en 1458 cinco maravedís para el mismo efecto, en un tiempo para el que la iglesia llevaba muchas décadas en funcionamiento. Gracias a la orden dada por Santos Martín (1436) de entregar 25 maravedís para la obra del Sagrario, podemos datar, hacia la década de 1430-1440, la construcción de la primitiva capilla sacramental de la parroquia¹¹.

La iglesia de Santa María de Moguer debió ser muy similar a las de su entorno: planta longitudinal, tres naves y altar mayor ante el testero. Posiblemente, un testero plano y sin nervaduras, siendo los casos comarcanos conservados, en su mayor parte, del siglo XV. Guiados por la cronología, podemos asegurar que el estilo empleado fue el gótico mudéjar, tan fructífero en la zona, con empleo del ladrillo como material de construcción. La separación del espacio sacro debió hacerse mediante arcos de ojiva apeados sobre pilares de sección poligonal, quedando el conjunto rematado con enlucido y encalado tanto en interior como en exteriores.

Las transformaciones del siglo XVI y el proyecto de Hernán Ruiz

Durante todo el siglo XVI, la antigua fábrica medieval siguió sirviendo de sede a la parroquia de la villa. Los cambios más notables fueron los derivados del enriquecimiento producido en sus feligreses por el tráfico americano, traducidos en un importante incremento de las donaciones, las mandas y las fundaciones. Aun sin números definitivos, es innegable el aumento de las rentas, del número de clérigos y de las obras artísticas

11. Testamento de Domingo Gómez, Moguer, 8 de septiembre de 1343, Fondo Monasterio de Santa Clara, Archivo Diocesano de Huelva (ADH), Huelva. Cabe señalar que esta torre, la primera con la que contó el templo, no es la actual: en los trabajos de demolición del siglo XVIII se respetó la torre preexistente, pero la documentación de los siglos XVII y XVIII aclara que las profundas intervenciones llevadas entonces a cabo conllevaron su reedificación prácticamente íntegra.
Testamento de Juana García, Moguer, 4 de agosto de 1454 y testamento de Santos Martín, Moguer, 24 de junio de 1436. Fondo Monasterio de Santa Clara, Archivo Diocesano de Huelva (ADH), Huelva. Transcritos en Vilaplana, *La colección diplomática de Santa Clara de Moguer (1280-1483)*, 142-442.

contratadas. También lo es que este primer templo, pese a la complejidad alcanzada por su planta con la apertura de nuevas capillas, resultó insuficiente –en tamaño y calidad– a la nueva realidad del lugar. Desde fines del Medievo, además, actuaba como sede de vicaría e iglesia “matriz” de la parroquial de Palos¹².

La primera de las grandes intervenciones de las que tenemos noticia es la elevación de una nueva capilla mayor, por orden y con financiación de don Pedro Portocarrero, VIII señor de Moguer. En su testamento de 16 de mayo de 1518, dado en Villanueva del Fresno, ordenaba la entrega de 20.000 maravedís para una obra a la que ya había destinado otros 60.000 maravedís en un testamento anterior. Las obras, por lo tanto, se habían iniciado bajo sus auspicios varios años atrás, y en el momento del otorgamiento seguían aún vigentes. Los trabajos debieron ser de consideración, por el empeño continuado del señor y la importancia de las sumas destinadas¹³.

Desconocemos el mobiliario litúrgico y la decoración que completaron la reforma del altar mayor, más allá de los elementos indispensables para el culto que, por lógica, allí debieron localizarse. La falta de novedades sobre su ornamentación indicaría la pervivencia sobre el altar mayor de la primitiva titular, la Santa María medieval, hasta el siglo XVII.

Sí conocemos otras intervenciones en la parroquia, que conllevaron la alteración de la planta original mediante la construcción de capillas particulares. Las más antiguas parecen haber sido las dedicadas a San Juan y a la Virgen de la Antigua, ambas citadas en documentos previos a 1520. La precocidad de las fechas posibilita el planteamiento de un origen tardomedieval para ambas, pese a la falta de datos concretos. La de San Juan es desvelada por el deseo de Francisco Beltrán y Catalina González por enterrarse en ella, para lo que se hicieron con la sepultura correspondiente en 1510. No conocemos su emplazamiento ni sus dimensiones. La de la Antigua fue abierta a expensas de don Francisco Díaz, vicario, en una fecha previa al año 1519. En el siglo XVIII se localizaba en la nave del Evangelio, junto al altar mayor¹⁴, pero no es posible determinar si ocupó ese espacio desde su origen.

En la segunda mitad del siglo surgen referencias a las capillas de San Bartolomé, San Miguel y la Inmaculada Concepción. Hubo también un altar dedicado al Santo Crucifijo,

12. *Alegación jurídica por el venerable Deán y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia Patriarcal de Sevilla, en el pleito con los arrendadores de la gracia del excusado* (Madrid: Imprenta de don Pantaleón Aznar, 1796), 33-34.

13. Antonio González Gómez, *Moguer en la Baja Edad Media (1248-1538)* (Huelva: Instituto de Estudios Onubenses Padre Marchena, 1977), 284-301.

14. Manuel Díaz Domínguez, *Religiosidad popular en la ciudad de Moguer* (Moguer: Fundación Municipal de Cultura, 2005), 530-534.

de datación y hechura dudosas. De la primera sabemos poco, más allá de su existencia en 1551 y la valía estética, al parecer, de la pintura sobre tabla del santo; se localizaba en la nave de la Epístola¹⁵. La de San Miguel nos es mejor conocida. Alzada hacia 1575-1577 en la nave del Evangelio, fue fruto de la donación hecha por Antón García Banegas, que la enriqueció con un retablo encargado a maestros de primera línea: Juan de Oviedo, Pedro Villegas Marmolejo y Juan Saucedo, en diciembre de 1577. Ocupaba el lugar central la imagen del titular, de bulto redondo¹⁶. En octubre de 1578, Villegas escrituraba la entrega de 83 ducados del fundador, a través del arriero Pedro Rodríguez, por el “tercio segundo de los maravedís que se me han de pagar por la pintura de un retablo que estoy haciendo para la capilla que el dicho Antón García Banegas tiene en la dicha iglesia” de Moguer¹⁷.

Los mismos autores se habían comprometido, poco antes, a la realización de altar e imagen para otra capilla del mismo templo, la de San Juan Bautista, del arcediano Juan Alonso de Cota (diciembre de 1575). Oviedo se encargaría del retablo, Villegas, de las once pinturas que lo decorarían, y Saucedo, como pintor, completaría la terna de artífices¹⁸. En mayo de 1576 Villegas se encontraba inmerso en los trabajos, por los que recibía 50 ducados de manos del intermediario Juan de Ribera como segundo pago¹⁹. Hacia 1578 debió estar concluido, a tenor de las peticiones hechas por sus autores a los albaceas del fundador, en junio y septiembre, para el pago del importe adeudado²⁰.

A caballo entre los siglos XVI y XVII, hacia 1594-1606, se levantaría aún una nueva capilla, dedicada a la Inmaculada Concepción, también en la nave del Evangelio, junto a la puerta de entrada²¹. La iniciativa partió del capitán Montes de Oca, natural de la villa y hombre de negocios en América retornado a su tierra de origen hacia 1583. Su retablo, que contuvo esculturas de santos (san Francisco, san Pedro, san José, san Sebastián), alegorías (la Fe y la Esperanza) y de Dios Padre, fue concertado con otro relevante artífice, el ensamblador y escultor sevillano Diego López Bueno²².

15. Díaz Domínguez, 527.

16. Diego Roper Regidor, *Moguer y América en la era de los descubrimientos* (Moguer: Fundación Municipal de Cultura, 2003), 113.

17. Celestino López Martínez, *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y Co., 1929), 208.

18. Roper Regidor, *Moguer y América en la era de los descubrimientos*, 113.

19. López Martínez, *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, 206. Sobre el autor, puede consultarse Juan Miguel Serrera Contreras, *Pedro de Villegas Marmolejo, 1519-1596* (Sevilla: Diputación Provincial, 1976).

20. López Martínez, 207.

21. Díaz Domínguez, *Religiosidad popular en la ciudad de Moguer*, 524-525.

22. Roper Regidor, *Moguer y América en la era de los descubrimientos*, 99-100. Puede conocerse el contexto creativo de estos y otros artífices de similar valía en trabajos como Jesús Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento, análisis y evolución (1560-1629)* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983); Francisco Javier Herrera García et al., *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*

Sin embargo, las reformas ejecutadas en la parroquia a lo largo de la centuria no bastaron para igualar el crecimiento de la villa, en evidente y general expansión. La iglesia mayor de la villa seguía teniendo como sede un edificio que, a juicio de los coetáneos, resultaba ya en la década de 1560 pequeño, poco atractivo y de construcción irregular. Unas notas que parecen indicar la factura popular de su fábrica, posiblemente desde sus mismos orígenes, junto a un cambio generalizado del gusto estético, amoldado ya a la renovación impuesta por el renacimiento italiano. Las capillas abiertas no habrían hecho sino enrevesar su planta y entremezclar estilos.

Con tales antecedentes, se lanzaba el proyecto constructivo más ambicioso del Moguer del Quinientos: la edificación de un nuevo templo parroquial, diseñado y levantado desde cero, en sustitución del existente. Se planteó, incluso, el cambio de emplazamiento, acercándolo a la plaza pública, más próxima al ajetreo y la vida diaria de los vecinos²³. La predilección por las líneas clásicas queda patente en la elección del arquitecto, el brillante Hernán Ruiz II, en ese momento en posesión de la maestría mayor de obras del arzobispado. Como tal, dejaría su huella en multitud de proyectos, como la parroquia de la Asunción de Aracena, la de La Oliva de Lebrija y, muy especialmente, la catedral de Sevilla: suyos son el cuerpo de campanas y el remate de la célebre Giralda²⁴.

El impulso de la nueva construcción partió del clero y el cabildo moguerense a partes iguales. No localizamos rastros de la acción señorial, pero debió encontrarse detrás de la concejil, como autoridad última del poder municipal. El respaldo del arzobispado, a través de la figura del provisor, también parece seguro. En 1566 encontramos a Hernán Ruiz en Moguer, analizando sobre el terreno la situación de la iglesia y planteando como solución una nueva edificación que, con total seguridad y pese a la falta de detalles más precisos, acogería las nuevas normas artísticas: limpieza de formas, escasez decorativa, simetría y uso de arcos y bóvedas semicirculares. En sus interiores son previsibles acaso los casetones, elementos típicamente clásicos, con bellos juegos de luces y sombras.

Se confirma documentalmente que la nueva iglesia ganaría en superficie y dotación, ampliándose hasta las 57 varas (casi 48 metros) de largo y las 37 de anchura. Para conseguirlo habría que retrasar el frente de la edificación unas 20 varas respecto a la línea

(Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla; Obra Social de Cajasol; Diputación de Sevilla, 2009); Alfonso Pleguezuelo, *Diego López Bueno, ensamblador, escultor y arquitecto* (Sevilla: Diputación, 1994).

23. Declaración de obra de nueva iglesia por el maestro Hernán Ruiz, Moguer, 4 de diciembre de 1566, Protocolos Notariales, leg. 8, fol. 498r-v, Archivo Histórico Municipal de Moguer (AHMM), Moguer. El documento fue dado a conocer, hace unos años, por Diego Roper Regidor, en su artículo "El proyecto fallido de una nueva iglesia parroquial en Moguer por el arquitecto Hernán Ruiz II (1566)," *Montemayor*, (2008): 74-78.

24. Se analiza su figura en Alfredo J. Morales Martínez, *Hernán Ruiz "El Joven"* (Madrid: Akal, 1996).

de calle, que solo alcanzaba las 12 varas de ancho. En el espacio sobrante, defendía el artista, se construiría una tribuna para ensalzar el templo, elevándolo sobre el nivel general de la plaza. Aunque los planos definitivos no estaban aún dibujados, sí quedó ya planteado el esquema general del conjunto: una iglesia amplia, con estribos para la nave central y capillas entre ellos, y culminada por la cabecera con capilla mayor. La fachada principal, a los pies, se abriría a la plaza pública, situándose la torre, la sacristía y otras dependencias –“oficinas necesarias”– junto al testero, hacia la calle del Diezmo. La manzana disponible permitiría, por su amplitud, afirmar al arquitecto que “las calles no rozarán con las paredes de la dicha iglesia”, aunque se levantasen enterramientos a sus lados.

Lamentablemente, y por razones desconocidas hasta la fecha, el templo proyectado no llegaría nunca a edificarse. Acaso la muerte del arquitecto, ocurrida dos años después de su presentación, pausase el proyecto inicialmente, y enfriase los ánimos a la larga. En cualquier caso, la construcción de nuevas capillas en el templo original ya en la década de 1570 comprueba que, para entonces, la idea habría sido definitivamente desechada²⁵. El antiguo templo medieval mantendría así sus funciones como iglesia mayor de Moguer.

El siglo XVII. La remodelación barroca del templo

A inicios del siglo XVII, la iglesia parroquial experimentará una transformación profunda en su hechura; tanto, que cabe calificarla, sin desatino, de nuevo templo pese al mantenimiento de parte del edificio original. Las causas no quedan esclarecidas del todo. Al parecer, hacia 1612 se hundieron las naves laterales²⁶, pero no es descartable que semejante contrariedad se debiese, precisamente, al efecto de unas obras de remodelación ya en marcha: algunos testimonios parecen referir el año 1610 como el del inicio de los trabajos. La pobreza de la fábrica primitiva y la inconsistencia de su estructura pudo encontrarse detrás del proyecto, sin olvidar el deseo, largamente rumiado por vecinos, cabildo y clero, de mejora de la sede parroquial y de enriquecimiento de la dotación de la villa.

25. Díaz Domínguez, *Religiosidad popular en la ciudad de Moguer*, 525.

26. Díaz Domínguez, 508.

En 1614 el proceso de “reedificación” –así nombrado en los documentos de la época– se encontraba bastante avanzado, faltando tan solo, como tareas pendientes, la colocación de la solería y el enlucido del edificio. Refería en 1616 Muñiz de León, visitador del arzobispado, cómo dos años atrás, “todo el fuste, y la caja, estaba hecho”, de modo que la torre también debió levantarse de nuevo. El autor de la renovada iglesia sería Francisco Pérez, quien imprimió un lógico sello barroco a su fisonomía, acorde con las creaciones de la época. Especial dedicación recibió la capilla mayor, que fue contratada en 1613 y cubierta por una cúpula de media naranja sobre pechinas, decorada con fajas y un florón central. Se encargó de su decoración el maestro Pedro Gutiérrez. La mención al “yeso” con el que este “hizo (...) la capilla mayor” evoca la prolijidad de las yeserías barrocas andaluzas, tan exuberantes, que debieron estar presentes, en un grado difícilmente identificable hoy en día, también en Moguer²⁷. La techumbre de las naves se realizó en madera, como debe deducirse de la compra de “ochenta pinos de Segura” a la que hace mención la documentación, y de ciertos testimonios posteriores²⁸. La intervención fue sufragada por la propia parroquia, sirviéndose en parte de un juro de su propiedad sobre los propios de Sevilla. Una muestra del empuje demográfico y económico que, todavía a inicios del XVII y pese a las incipientes señales de crisis, seguía manteniendo el municipio. Las cuentas, por cierto, pasarían por apuros, no por falta de fondos sino por gestión errada²⁹.

Los plazos manejados –tres, cuatro años–, los materiales mencionados (pinos, tirantes, vidrieras) y las cantidades de dinero esgrimidas la señalan como una intervención profunda pero conservando, con toda probabilidad, elementos sustanciales de la fábrica original. Las capillas del siglo XVI seguirán apareciendo en fuentes posteriores a la obra, confirmándose por esta vía el haber sido también respetadas. Por otro lado, es significativo apreciar cómo, ya en estos momentos, se adopta el nombre de “Nuestra Señora de la Granada” como titulación oficial de la iglesia parroquial, en sustitución de la anterior y más simple advocación de “Santa María”, síntoma quizás de las transformaciones experimentadas.

A tales transformaciones habría que sumar, desde mediados de siglo, las del tortuoso proceso iniciado con la caída de la torre parroquial en 1655, origen de otros daños considerables en la capilla bautismal y en una de las naves laterales. Los constantes parones

27. Visita Pastoral, Moguer, diciembre de 1616, leg. 05147, Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sevilla.

28. Candiñanos Bardeci, “Dos importantes edificios de Moguer: la torre parroquial y la casa consistorial,” 229.

29. Visita pastoral, Moguer, diciembre de 1616. En 1614, mayordomo y visitador (Fernando Díaz y Muñiz de León, respectivamente), valorarán positivamente el pago de las deudas pendientes sobre el citado juro, “con que la Iglesia quedaba descansada y sin deuda”. Los acreedores también quedaron conformes con lo pactado. Pero en 1615, el nuevo mayordomo, Lorenzo de Soffa, vendería a pérdida los títulos para afrontar esos pagos, en un negocio ruinoso que causó un importante menoscabo a las arcas parroquiales.

y reinicios en los trabajos, jalonados por procesos judiciales, cambios de arquitecto, e incluso alguna catástrofe natural –huracán de 1722–, arrastrarían las intervenciones más allá del año 1755, cuando el terremoto de Lisboa movería a su remate definitivo³⁰.

La construcción del nuevo templo parroquial (1776-1783). Cronología y ritmos de construcción

Los trabajos de demolición del antiguo templo parroquial de Moguer se iniciaron el 7 de marzo de 1777, bajo la supervisión del maestro albañil Joaquín Gutiérrez, vecino de La Palma³¹. La magnitud del proyecto forzó a la prevención de materiales con una antelación de varios meses, para cuya guarda debió alquilarse un almacén de grandes dimensiones. Así, ya desde mediados de 1776 se venía haciendo acopio de cal (1.885 fanegas, en julio y septiembre), ladrillos (195.000, en septiembre), y otros utensilios, como cubos, cubetas y tinajas. En las tareas de derribo trabajaron varios oficiales, peones y “mozos”, valiéndose de andamios para alcanzar las partes más elevadas (que costaron 5.550 reales) y varios “azadones angostos” (156 reales).

Desde entonces, el ritmo de trabajo será incesante. En los apuntes del *Libro de la obra nueva de la iglesia de la ciudad de Moguer* consta la labor diaria de los albañiles durante los años de duración de la obra, interrumpida sólo en domingo y festivos de descanso. Gracias a esta relación, y a la evolución en la demanda de materiales, podemos asomarnos al proceso de construcción seguido. Entre 1777 y 1778 se levantaron los robustos pilares del templo, llegando a adquirirse la exuberante cantidad de más de 538.000 ladrillos hasta fines de 1778. Algunos de ellos, con medidas y forma específicas según su destino, como los 10.000 “ladrillos de tres gruesos y media vara de largo para las molduras de las basas de los pilares y capiteles de ellos”, que se compraron en 1777. La suma de la cal empleada también refleja la elevación de los elementos sustentantes en este bienio, con 28.281 fanegas y media importadas desde Ayamonte. En 1779 debieron estar concluidos tales pilares, concertándose la entrega de 2.068 piezas de cornisas, en el mes de mayo, con las que rematarlos.

30. Fernando Cruz Isidoro, “Sobre la torre seiscentista de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada de Moguer. Una obra de los arquitectos Juan Domínguez y José Tirado,” *Archivo hispalense* 82, no. 250 (1999): 221-241.

31. Este dato, como cuantos conforman este apartado, está tomado del Libro de la obra nueva de la iglesia de la ciudad de Moguer.

A partir de entonces, arrancado 1780, comienza a enlucirse y cubrirse el templo. Con el enlucido se inicia una llegada de yeso que se mantendrá hasta la conclusión de la obra, en 1783. La cobertura se estrenará con la hechura de los arcos, para seguir con la de las bóvedas. Las primeras cerchas de madera para la fabricación de arcos se adquirieron en 1780, posiblemente en el mes de febrero, por 384 reales. Y en los meses siguientes llegarían, por este orden, una cercha dedicada a la claraboya, otras dos cerchas pequeñas, nueve más para las claraboyas de la sacristía y, finalmente, siete cerchas para las bóvedas de arista (el 14 de mayo), más otras siete, por el mismo precio, para las naves colaterales. La construcción de todos estos elementos debió ejecutarse en esos meses y los venideros, porque antes de finalizar el año se efectuaría el entablado superior de madera. Juan y Felipe de Amor recibieron 1.800 reales por serrar 1.800 tablas de Flandes con este fin, y al poco se haría entrega de otros 1.488 reales al maestro don José Gómez por el entablado y la armadura de la nave mayor. También se adquirieron las 86.000 canales (Fig. 2).

En 1781 se completa el cierre de la cubierta con el entablado de las naves laterales –“de las aguas”– y de la sacristía. Pero sobresaldrá, con pleno derecho, la edificación de la bella cúpula semiesférica sobre tambor que corona el crucero. Debió comenzarse poco después del 4 de febrero de ese año, cuando se pagan a don Manuel Cobano 360 reales por los 12 palos de gran tamaño que se usarán para los “pies derechos de la media naranja”³² (Fig. 3). Al mismo tiempo, se decora el interior con los capiteles corintios de los pilares y su conexión mediante friso corrido. Los frisos fueron realizados con terrajas, plantillas que permiten el trabajo del yeso en fresco para conseguir la homogeneidad del conjunto. Los pilares serían tallados en el mismo material por don Manuel Cobano, quien se encarga igualmente del florón decorativo de la clave de la cúpula. Entre los gastos se refleja la compra de varias terrajas y plantillas también para los capiteles, por lo que es posible que el modelo tallado por el maestro fuese reproducido posteriormente con ellas hasta alcanzar la cantidad precisada.

El adelanto de las obras posibilita que, alcanzado el año 1782, se dediquen esfuerzos importantes a la adecuación interna del templo. Con toda probabilidad el espacio se encontraba ya cerrado perimetralmente, permitiéndose así la colocación de portajes internos y externos. Fueron muchas las piezas anotadas a lo largo del año, como los dos postigos para las escaleras de caracol, los del cuarto del aguamanil y sus ventanas, los

32. Según el Diccionario de la RAE, debe definirse el pie derecho como el “madero que en los edificios se pone verticalmente para que cargue sobre él algo”, o el “madero que se usa en posición vertical”. Sobre tales pies, por lo tanto, se elevaría el entramado de madera que permitiría construir la cúpula a gran altura.



Fig. 2. Vista interior del templo, de cinco naves y gran amplitud. © Fotografía: Alonso Manuel Macías Domínguez.

del caracol del órgano, las puertas de la sacristía, unos postigos para la capilla del Sagrario, otros tres para las oficinas y las puertas del camposanto o el almacén, entre otras de difícil localización. Sin duda, las más señaladas serían las tres puertas de acceso a la iglesia desde el exterior. La principal, conocida como puerta del Sol, se cerró con unas grandes hojas de caoba que costaron, solo en madera y hechura, 544 reales, a los que se sumaron varios cientos de reales más por las cerraduras, los cerrojos, los cinchos y, sobre todo, por los clavos de bronce para su adorno. En las otras dos portadas, la de la nave del Evangelio y la de la Epístola, se optó por reformar las puertas del antiguo templo, que “se pudieron acomodar poniéndoles el forro de caoba que les faltaba”, lo que facilitó el abaratamiento de costes. Una medida similar, de reforma y reutilización, se aplicó a las puertas de los panteones, y a otras repartidas por el templo.

En 1783 se ultimaron detalles y se remataron las partes que seguían inconclusas. La compra de materiales de mampostería y madera desaparece durante todo el año, y las de otras partidas como el hierro se reducen a lo puramente testimonial. Es muy posible que en los meses previos al cierre definitivo de los trabajos se procediese al enlosado de la iglesia, aunque no poseemos datación para la compra de las losas. Lo mismo puede decirse de las vidrieras y otros elementos decorativos especialmente delicados. Sí conocemos el tipo y la procedencia de la solería: fueron “veinte y cinco mil quinientas losas de Génova, contratadas en Cádiz en una casa de comercio, de terciada cumplida, cortadas y bruñidas, entregadas en la bahía a diez y seis pesos y medio cada ciento”. La trajo hasta Moguer don Cristóbal González, y hubo de pagarse por ella 63.112 reales y 17

maravedís. Se le sumaron otros 956 reales, pagados al maestro Francisco del Llano por el corte de 1.355 cartabones de losas con igual destino.

El embellecimiento del templo se completó con hermosas vidrieras de colores, pequeñas las destinadas a las naves laterales, y de mayor tamaño y prestancia las colocadas en el tambor de la cúpula principal, los extremos del transepto y los pies de la nave central. Gracias al documento manejado ha sido posible sacarlas del anonimato, identificándose como obras de José Ruiz e Hipólito Suárez, artífices de Sevilla y Huelva respectivamente, sobre vidrio de Francia.

Cuando, el 26 de abril de 1783, se dieron por concluidos los trabajos de reconstrucción, el aspecto del templo debió resultar impresionante. Un mes después, el 28 de mayo, José Álvarez visitaba Moguer para conocer de primera mano el resultado de su creatividad. El autor cobraría por sus trabajos en el templo una suma global de 590 reales, más de 20.000 maravedís³³. Una construcción enorme y cuidada que concedía a la ciudad uno de sus más antiguos deseos: el disfrute de un edificio parroquial que albergase, con toda la solemnidad y la belleza posibles, la vida espiritual de un vecindario que no cesaba de crecer. Y, desde entonces, el perfil de Moguer es fácilmente identificable, aun en la distancia, por la presencia de templo y torre alzándose sobre su blanco caserío.



Fig. 3. Cúpula de media naranja sobre tambor, que corona el crucero del templo.
© Fotografía: Alonso Manuel Macías Domínguez.

33. Libro de la obra nueva de la iglesia de la ciudad de Moguer.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Diocesano de Huelva (ADH), Huelva. Fondo Monasterio de Santa Clara.
 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sevilla. Fondo Catedral.
 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sevilla. Visitas Pastorales.
 Archivo Histórico Municipal de Moguer (AHMM), Moguer. Actas Capitulares.
 Archivo Histórico Municipal de Moguer (AHMM), Moguer. Protocolos Notariales.

Fuentes bibliográficas

- Alegación jurídica por el venerable Deán y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia Patriarcal de Sevilla, en el pleito con los arrendadores de la gracia del excusado.* Madrid: Imprenta de don Pantaleón Aznar, 1796.
- Candiñanos Bardeci, Inocencio. "Dos importantes edificios de Moguer: la torre parroquial y la casa consistorial." *Huelva en su Historia*, vol. 9 (2002): 227-234.
- Cruz Isidoro, Fernando. "Sobre la torre seiscentista de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Granada de Moguer. Una obra de los arquitectos Juan Domínguez y José Tirado." *Archivo hispalense*, no. 250 (1999): 221-241.
- Díaz Domínguez, Manuel. *Religiosidad popular en la ciudad de Moguer*. Moguer: Fundación Municipal de Cultura, 2005.
- Espinalt y García, Bernardo. *Atlante Español o Descripción General Geográfica, Cronológica e Histórica de España*. T. 14. Madrid: Aznar, 1795.
- Falcón Márquez, Teodoro. *Pedro de Silva. Arquitecto andaluz del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.
- Fombuena Filpo, Vicente. *Antonio Jacobo del Barco y el Terremoto de Lisboa de 1755*. Huelva: Universidad, 1999.
- González Gómez, Antonio. *Moguer en la Baja Edad Media (1248-1538)*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses Padre Marchena, 1977.
- González Gómez, Juan Miguel. "La iglesia de Nra. Sra. de la Granada de Moguer, en el bicentenario de su construcción." *Montemayor*, (1983): 12-14.
- González Gómez, Juan Miguel, y Jesús Rojas-Marcos González. "Las torres parroquiales del Condado de Niebla tras el terremoto de Lisboa." *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, no. 88 (2015): 94-101. <https://doi.org/10.33349/2015.0.3645>.
- Herrera García, Francisco, Álvaro Recio Mir, Fátima Halcón, y Alfonso Pleguezuelo Hernández. *El retablo sevillano desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla; Obra Social de Cajal; Diputación de Sevilla, 2009.

- Higuera Meléndez, José Manuel. "José Álvarez (1723-1800), maestro mayor de obras del Arzobispado de Sevilla." *Isidorianum* 25, no. 50 (2016): 353-384. <https://doi.org/10.46543/ISID.1625.1036>.
- López Martínez, Celestino. *Notas para la historia del arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Co., 1929.
- Martín Solares, José Manuel. *Los efectos en España del terremoto de Lisboa (1 de noviembre de 1755)*. Madrid: Instituto Geográfico Nacional, 2001.
- Morales Martínez, Alfredo J. *Hernán Ruiz "El Joven"*. Madrid: Akal, 1996.
- Ollero Lara, Sergio. "La ermita de San Sebastián de Moguer." *Huelva en su historia*, no. 15 (2021): 305-320. <https://doi.org/10.33776/hh.v15i0.3787>.
- Ostos Salcedo, Pilar, y María Luisa Pardo Rodríguez. *Documentos y notarios de Sevilla en el siglo XIII*. Madrid: Fundación Matritense del Notariado, 1989.
- Palomero Páramo, Jesús. *El retablo sevillano del Renacimiento, análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.
- Pleguezuelo, Alfonso. *Diego López Bueno, ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla: Diputación, 1994.
- Romero Barranco, Violeta. "Un testimonio literario de las repercusiones del terremoto de 1755 en Huelva: el Romance del terremoto." *Huelva en su historia*, no. 11 (2004): 177-186.
- Ropero Regidor, Diego. *Moguer y América en la era de los descubrimientos*. Moguer: Fundación Municipal de Cultura, 2003.
- . "El proyecto fallido de una nueva iglesia parroquial en Moguer por el arquitecto Hernán Ruiz II (1566)." *Montemayor*, (2008): 74-78.
- Serrera Contreras, Juan Miguel. *Pedro de Villegas Marmolejo, 1519-1596*. Sevilla: Diputación Provincial, 1976.
- Vilaplana, María Asunción. *La colección diplomática de Santa Clara de Moguer (1280-1483)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1975.

del Mes de Enero del año
de Mil, setecientos, y sesenta
y siete. Juan Pizarro p^o b^o x^o e, y
Diego de Leyda, y Juan - Alcovar p^o b^o x^o e
coras sobreditas criadas, y

Joseph Rogel

Dicho Rogel

Notari infra las fee

organo, y que los dos

Tradición y academicismo en la Lleida de finales del siglo XVIII: Isidro Rogé y su Escuela de Matemáticas

Tradition and Academicism in Lleida at the End of the 18th Century: Isidro Rogé and his School of Mathematics

Isidro Puig Sanchis

Universitat Politècnica de València, España

ipuig@upv.es

ORCID: 0000-0002-6381-5579

Recibido: 26/10/2022 | Aceptado: 06/02/2023

Resumen

Con este trabajo pretendemos dar a conocer y reivindicar a uno de los maestros de obras, o arquitectos, más destacados de la Lleida de la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX. No es, precisamente, del que conservamos más obras documentadas, o templos proyectados, pero tiene la particularidad de haber propuesto al municipio la creación de una Escuela de Matemáticas, con la intención de instruir a los maestros, albañiles y peones, así como de mejorar la praxis arquitectónica de la ciudad. Esta iniciativa llega en un momento en que ni en Lleida, ni en los alrededores, había arquitectos académicos y, supuestamente, los maestros de obras carecían de ese tipo de formación, como se constatará en los reiterados rechazos de los proyectos presentados a la Academia de Madrid, aunque en el fondo subyace la voluntad de imponer un nuevo gusto artístico alejado de la superficialidad y exageración del barroco.

Abstract

With this work we intend to make known and vindicate one of the most prominent master builders, or architects, of Lleida in the second half of the 18th century and the beginning of the 19th. He is not known for having the most documented works, or projected temples, but for his particularity of having proposed to the municipality the creation of a Mathematics School, with the intention of instructing master builders, masons and laborers, as well as improving the architectural practice of the city. This initiative comes at a time when neither in Lleida, nor in the surrounding area, there were academic architects and, supposedly, the master builders lacked this type of training, as can be seen in the repeated rejections of the projects presented to the Academy of Madrid, although in the background laid the desire to impose a new artistic taste away from the superficiality and exaggeration of the baroque.

Palabras clave

Lleida
Arquitectura
Siglo XVIII
Isidro Rogé
Academia
Matemáticas

Keywords

Lleida
Architecture
18th Century
Isidro Rogé
Academy
Mathematics

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Puig Sanchis, Isidro. "Tradición y academicismo en la Lleida de finales del siglo XVIII: Isidro Rogé y su Escuela de Matemáticas." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 140-162. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7559>.

© 2023 Isidro Puig Sanchis. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

A modo de introducción

Es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando ciertos autores como Francesco Algarotti, en su *Saggio sopra l'Architettura y Lettere sopra l'Architettura* (1764), consideran esencial el estudio de las Matemáticas y la Física en los proyectos arquitectónicos, lo que permite conocer mejor las propiedades de los materiales y adecuarlos a su función estructural. Por lo tanto, rechaza todo elemento que carezca de función estructural. Hay, pues, una apuesta por la recuperación del equilibrio entre función y representación, como principio racionalista y vitrubiano, consolidándose así la profesión del arquitecto¹.

La intervención de los ingenieros acelerará esta racionalización de la arquitectura. Es en Francia donde desde mediados de la centuria se reconoce a la ingeniería civil como una rama independiente de la militar, creándose, en 1747, la Escuela de Ingenieros Civiles o *Ecole des Ponts et Chaussées*.

Es en este momento cuando se crean importantes academias, como la de Matemáticas de Barcelona en 1720, la Academia de Guardias Marinas de Cádiz en 1728, y en la misma ciudad el Colegio de Cirugía para la Armada en 1748. En Segovia aparecería la Academia de Artillería en 1763 y en 1776 la Academia de Guardias Marinas del Ferrol. Los ingenieros militares van a ser los protagonistas en la construcción española del siglo XVIII, como es el caso de la nueva catedral de Lleida, proyectada por Pedro Martín Cermeño.

En España, al igual que en otros países, se intenta establecer un lenguaje internacional que en cada lugar se desarrollará de manera particular. Los reformistas del siglo XVIII presentarán el neoclasicismo como una reacción frente al barroco. La Academia de San Fernando se convierte en la institución encargada de asentar e imponer esas ideas renovadoras. Con la llegada de Carlos III, se intensificó el poder de la Academia, dado que su entusiasmo por lo clásico se vio favorecido por las excavaciones de Herculano y Pompeya. En 1783 publicó una Real Orden por la que se declaraban libres las profesiones de las Nobles Artes de dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado, pudiéndose ejercer desde entonces sin necesidad de formar parte de un gremio. De manera que la Academia de Madrid era la única instancia autorizada para expedir los títulos, posteriormente la de Valencia, Zaragoza o Valladolid. En otras ciudades, caso de Barcelona, apareció la Escuela de la Lonja, que dependía de la Junta Superior de Comercio, donde

1. Delfín Rodríguez Ruíz, "Arquitectura y ciudad," en *Carlos III y la Ilustración* (Madrid: Lundberg, 1988), 319.

desde 1775 había una Escuela de Nobles Artes que no incorporaría la enseñanza de la arquitectura hasta 1817, bajo la dirección de Antonio Celles².

El caso de Cataluña

La arquitectura religiosa catalana del siglo XVIII se mueve, como dice Joan Ramón Triadó, entre el tradicionalismo y la renovación³, o bien, como señala Alfonso Rodríguez G. de Ceballos refiriéndose al conjunto peninsular, "entre tradición y Academia"⁴, que da como resultado una morfología constructiva y ornamental híbrida y peculiar, centrada fundamentalmente en las portadas, fachadas y algunos detalles interiores. Ciertamente no podemos hablar con autoridad de un barroco en Lleida, sino que consideramos mucho más apropiado referirnos a una arquitectura leridana realizada en la época del barroco.

A lo largo del siglo XVII todavía se desarrollaban y se consolidaban en Cataluña numerosas derivaciones del lenguaje clásico, con la divulgación y utilización de los textos y las obras de Vitrubio, Palladio, Serlio o Vignola, por citar algunos. Probablemente es este último el más utilizado por los maestros de obras⁵. Al menos con respecto a Lleida, las construcciones del siglo XVII, sobre todo durante los dos primeros tercios, muestran más una cierta asimilación del lenguaje clásico y de los modelos renacentistas que formulaciones barroquizantes⁶, como sucede, por ejemplo, en los proyectos del nártex de la puerta de los Apóstoles de la Seu Vella de Lleida (1610-1630)⁷.

Ya en el último tercio del siglo XVII convivieron obras que conservaban la tradición clásica de la arquitectura "renacentista", como la iglesia de Castellidans -una arquitectura severa, poco o nada dada a las curvas propias del movimiento barroco, pero elegante y

2. Cèsar Martinell, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa* (Barcelona: Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1951); Magin González Rovira de Villar, "La enseñanza de la arquitectura en España: notas para la historia de la arquitectura legal," *Cuadernos de Arquitectura*, no. 6 (1946): 249-257.
3. Joan Ramón Triadó, *L'època del barroc. S. XVII-XVIII*, vol. V de *Història de l'Art Català* (Barcelona: Edicions 62, 1984), 156.
4. Alfonso Rodríguez de Ceballos, *El siglo XVIII. Entre tradición y academia* (Madrid: Sílex, 1992).
5. Marià Carbonell Buades, "L'Escola del Camp i el classicisme tardà a Catalunya," en *L'escola del Camp i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya* (Barcelona: Fundació Caixa Barcelona, 1990), 15. En el caso de Lleida conocemos el inventario del maestro de obras Anastasio Gassol, de 1692, donde consta "un llibre del ofici de mestre de cases gran dit Vinyola": Notario José Monhereu, *Inventaris 1674-1706 sign. 824, fol. 402*, Archivo Histórico (AHL), Lleida.
6. Joaquín Garriga y Joan Bosch, "L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII," en *Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, vol. II de *Història de la Cultura Catalana* (Barcelona: Edicions 62, 1997), 193-238. Es muy interesante el epígrafe "Els dos primers terços del s. XVII: la traducció de les maneres tardorenaixentistes", 232-234, donde se coincide en buena parte con las ideas que estamos proponiendo aquí.
7. Cfr. Carmen Berlabé, Eduardo Carrero, y Francesc Fité, "El nártex de la puerta de los Apóstoles de la Seu Vella de Lleida. Nuevas aportaciones al conocimiento de una obra polémica," *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXX (2000), 5-24.

muy unitaria en su concepción estructural y espacial-, con las primeras manifestaciones de aspecto más propiamente llamado barroco, como la puerta del antiguo convento de la Merced (hoy en la iglesia de San Pedro de Lleida); la de la iglesia de San Martín de Maldà (1694, por Pau Viala); o bien la portada-retablo del templo de Borges Blanques, ya de inicios del XVIII, y curiosamente más contenida y austera que las anteriores.

En general, Cataluña no destaca, en comparación con otras partes de la península, por haber generado un barroco arquitectónico muy pletórico y elaborado. Sin duda, las consecuencias deplorables de los diferentes conflictos bélicos, la van a dejar agotada anímicamente y con pocos medios para llevar a término grandes empresas constructivas⁸.

La guerra dels Segadors (1640-1652) marcó gravemente la actividad constructiva de la Lleida de la segunda mitad del siglo XVII. Edificios destruidos que era necesario reconstruir, los conventos que estaban fuera de las murallas de la ciudad fueron arrasados y fue hasta finales del último tercio del siglo cuando la economía permitirá su reconstrucción y ordenación urbana dentro de las murallas. De todas maneras, la calidad de las obras era discreta⁹. No había ni tiempo ni dinero para edificios emblemáticos. La arquitectura empleada en los conventos era pobre, sencilla, de acuerdo con sus reglas, como el convento femenino de San Anastasio, de carmelitas descalzas, con una iglesia pequeña y llena de austeridad arquitectónica, o las primeras obras del convento de Predicadores de Santo Domingo.

La guerra de Sucesión (1707-1714) también dejó en la ciudad una gran secuela política. Felipe V eliminó el régimen participativo municipal de la Paeria, el Estudi General se cerró y la Seu Vella se convirtió en caserna militar por su privilegiada ubicación y valor estratégico. A partir de este momento los arquitectos militares adquirieron un papel predominante y trascendental en las obras del Principado, sobre todo los ingenieros militares franceses, y podríamos afirmar que "ninguna obra importante del siglo XVIII está falta de una relación directa o indirecta con la cultura científica, pragmática y especializada que aportan los ingenieros militares"¹⁰. En adelante veremos cómo el urbanismo fue controlado por este estamento militar que influyó directamente en la arquitectura

8. Fernando Chueca Goitia, *Barroco en España*, vol. VII de *Historia de la Arquitectura Occidental* (Madrid: CIE Inversiones Editoriales Dossat 2000, 2002), 90. Cfr. La ajustada idea de Santiago Alcolea, "L'època barroca (1625-1775)," en *Dolça Catalunya*. Vol. XVII: *L'art a Catalunya*, Vol. I. *Gran Enciclopèdia temàtica catalana* (Barcelona: Nauta, 1983), 191.

9. Cfr. Carmen Narváez, "Els convents dels carmelites descalços a les terres de Lleida," *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, no. 3 (2001): 440-441.

10. Josep Maria Montaner, "Presentació," en Josep Mora Castellà, *La construcció a Catalunya en el segle XVIII. La Universitat de Cervera com a paradigma de l'arquitectura dels enginyers militars* (Lleida: Biblioteca de Cervera i la Segarra, Sèrie Tibau, 1997), XII.

del setecientos, a su vez también supervisaban todas las obras públicas¹¹. No olvidemos que en 1720 se reinstaló en Barcelona la Real Academia Militar de Matemáticas en el recinto de la Ciudadela, lugar idóneo para adquirir los conocimientos de matemáticas, geometría, nivelamientos. Pero hemos de subrayar la influencia de unos edificios construidos en esta época en Cataluña y que influenciaron profundamente en algunas obras leridanas. Son la capilla de la Ciudadela, obra de Alexandre de Rez, construida hacia el 1727 y la iglesia de San Felipe Neri de Barcelona (1721-52), la Universidad de Cervera (1738) y la Seu Nova de Lleida (1761-1781).

En relación a la arquitectura religiosa desarrollada en las tierras de Lleida en el siglo XVIII, podemos establecer –a grandes rasgos– tres fases o momentos, según el predominio de la componente clásica, supeditada, más o menos, a hibridaciones y alteraciones formales y ornamentales que la enmascaran. Durante la primera mitad de este siglo se exhibió un cierto barroco atemperado o clasicista, como la iglesia de Artesa de Lleida (1735) o de Albatàrrec (1740), con severas fachadas coronadas por frontones triangulares y las portadas de aire clásico, donde también podemos incluir la portada de la nueva iglesia del convento de Dominicos de Lleida (1742). A mediados de siglo y durante todo el tercer cuarto es cuando podemos hablar de la progresiva presencia de unas formas más decididamente barrocas, con un poco más de convicción a la hora de desestabilizar la severa planimetría tectónica de los ejemplos citados anteriormente. Vemos ahora unas soluciones constructivas más sugestivas y dinámicas, bien que fundamentalmente centradas en las portadas –utilizando de forma más libre o herética algunos elementos arquitectónicos del mundo clásico, con tal de romper la planimetría de la fachada y crear juegos de luz y volúmenes–, y en los coronamientos de las fachadas –con sus cimacios o remates superiores curvos y mixtilíneos–, como sucede, por ejemplo, en las fachadas de las iglesias de Seròs (1742), Alcanó (1752), Aitona (1758), Alcarràs (1760-75), Alcoletge (1763) o Maials (c. 1770). No obstante, algunos otros continúan con aquel barroco clasicista o atenuado, como lo vemos en los templos de Roselló (1756) y Soses (1760).

En el último cuarto del siglo XVIII, con la presencia activa de la Academia de Madrid y la reciente construcción de la nueva catedral de Lleida (1761-1781), nos encontramos un conjunto de obras que basculan entre el denominado barroquismo y un cierto clasicismo académico, que acabó configurando el nuevo estilo neoclásico. Con la fundación en 1752, por parte de Fernando VI, de la Real Academia, el arte neoclásico se convierte

11. Triadó, *L'època del barroc*, 140-141.

en el arte estatal, y velará para que toda producción artística se adecue a las normas y principios del nuevo estilo imperante, eliminando todo elemento ornamental excesivo. Para ello, la Academia se encargó de orientar la composición y el diseño de los edificios, verificar su calidad, ajustar el diseño, etc. El rey Carlos III dictó dos Reales Ordenes de 23 y 25 de noviembre de 1777 firmados por el conde de Floridablanca¹² prohibiendo a los eclesiásticos y a los ayuntamientos llevar a término cualquier obra, religiosa o civil, sin que el proyecto fuera supervisado por la Academia, creándose para este efecto una Comisión de Arquitectura en 1786, encargada de dar el visto bueno de cualquier obra pública, incluso se exigía supervisar cualquier proyecto del mobiliario religioso del interior de los templos¹³. En otra R.O. del 28 de febrero de 1787, además de recordar que solo las Academias de Madrid y Valencia podían conceder títulos de arquitectos o maestros de obras, insta a que los arquitectos y maestros de las capitales y cabildos deban ser académicos, así como que son las Academias las que deben aprobar los diseños de los retablos y obras de templos¹⁴.

La comisión tenía como objetivo examinar las plantas y perfiles, eliminando los excesos decorativos, es decir, los excesos del barroco, siempre condenados por la Academia¹⁵. En Lleida tenemos los ejemplos de Torrefarrera (Fig. 1), Benavent de Segrià y el fracasado proyecto de Vilanova del Segrià, entre otros. Ciertamente los interiores no eran estilísticamente muy diferentes a los propuestos por la Academia de Madrid, pero sí el diseño –más movido– de las portadas y fachadas. Por esta razón, no es de extrañar que el mismo Carlos Sambricio advirtiera que “sorprende, al estudiar la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo, ver como apenas existen reflejos del saber ilustrado dentro del mundo de la arquitectura. Manteniendo aquellos arquitectos un saber todavía barroco –cuando no desarrollando un extraño gótico– sólo individuos como Soler o Celles, a finales del siglo, desarrollan una labor de difusión del Clasicismo”¹⁶. De

12. Juan José Martín González, “Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos,” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 58 (1992): 489-496.

13. Claude Bédard, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)* (Toulouse: Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1974), 332.

14. R.O. circular de S.M. firmada en El Pardo, el 28 de febrero de 1787. Un ejemplar firmado por Floridablanca y dirigido al obispo de Lleida se conserva en el Archivo Diocesano de Lleida, Legajo 62gr, así como la respuesta fechada el 22 de marzo. Sobre el sistema reformista de Floridablanca véase: Juan Hernández Franco, “Floridablanca entre la reacción y la revolución (1787-1792),” *Estudios románicos*, no. 6 (1987): 1659-1672 o el catálogo de la exposición Cristóbal Belda, coord. *Floridablanca: 1728-1808: la utopía reformadora* (Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Sala San Esteban y Centro Cultural Las Claras en Murcia, 22 de septiembre de 2008-8 de diciembre de 2008, y en la Real Academia de San Fernando de Madrid, 22 de diciembre de 2008 -22 de febrero de 2009.

15. George Kubler, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, vol. XIV de *Ars Hispaniae* (Madrid: Plus Ultra, 1957), 172.

16. Carlos Sambricio, *La Arquitectura Española de la Ilustración* (Madrid: El Autor, 1986), 330. Los arquitectos mencionados son Antonio Celles Aznona y Juan Soler Faneca.



Fig. 1. Antonio Losada, *iglesia parroquial de Torrefarrena*, 1799. Lleida. © Fotografía: Isidro Puig Sanchis.

hecho, algunos de los proyectos para la nueva catedral de Lleida fueron realizados por maestros de obras (por ejemplo, José Burria y Francisco Melet) cuyos diseños resultaron no ser más que una continuación del gusto barroquizante, con unas fachadas casi imposibles de ejecutar, que ponen en evidencia la problemática entre “lo proyectado” y lo que realmente resulta “construido”, o factible de construir¹⁷.

Otros autores destacan la importancia de los ingenieros militares en la modernización de la construcción en Cataluña durante el siglo XVIII, en parte debido a la separación definitiva entre el diseño y la ejecución arquitectónica¹⁸, aunque desde inicios de la

17. Frederic Vilà, *La catedral de Lleida* (Lleida: Editorial Milenio, 1991), 41-44, 196-199. El autor analiza los planos de Burria y Melet, calificando la cúpula del primero como desproporcionada, de escasa habilidad, de desconocimiento de las técnicas representativas, de excesivo decorativismo, falta de proporcionalidad; y la propuesta de Melet de soluciones pintorescas, algo exóticas y de difícil ejecución.

18. Josep Maria Montaner y Josep Mora, “La Universitat de Cervera: anàlisi d’un edifici paradigma de l’arquitectura del segle XVIII a Catalunya,” *Miscel·lània Cerverina*, no. 3 (1985): 140.

centuria, sin la participación de ingenieros, para la edificación de los nuevos templos parroquiales se confeccionaba una “taba” y sus correspondientes planos y perfiles realizados por un maestro capacitado, que no siempre sería el que definitivamente conseguiría el contrato.

Así pues, a finales del siglo XVIII no había en Lleida, ni en los alrededores, ningún maestro académico del que tengamos constancia, ni de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ni de la de San Luís de Zaragoza. Por esta razón nos podríamos preguntar cuál era la verdadera capacidad profesional y formación de los maestros de obras que ejercían en la Lleida del siglo XVIII, así como la calidad de las obras ejecutadas. De hecho, en la sesión del 2 de abril de 1807 de la Academia de Madrid, se presentaron los planos para la nueva parroquial de la localidad de La Granja de Escarp, ejecutados por el maestro mayor de la ciudad de Lleida, Pedro Celles, dado que no había “en todo aquel territorio ningún arquitecto aprobado por esta Academia, ni haber querido pasar ninguno de la de Zaragoza porque carecen de las reglas constitutivas del arte”¹⁹.

Estamos en un período en que la Academia madrileña controlaba todos los diseños de cualquier obra que se quería llevar a cabo en el estado. A menudo rechazaba las plantas realizadas por maestros de obras que no tenían el título de académico. Esta exigencia en la ejecución de las trazas y diseños de las numerosas propuestas que les llegaban, estaba fundamentada en el seguimiento de las reglas clásicas de la arquitectura. En este sentido, por ejemplo, se presentaron ocho diseños del maestro Miguel Batiste Miguel a la Academia de Madrid, en la junta celebrada el 11 de octubre de 1787, para la construcción de casas capitulares, prisión, alhóndiga y escuela de chicas de la ciudad de Balaguer, y respondieron “que los dibujos eran reprobables tanto por su mala forma y desarreglo, quanto por la extravagancia de señalarse en ellos con notas por escrito: tal grueso ha de ser mayor, tal puerta ha de ser como la otra, tales ventanas han de caer a plomo etc, todo lo qual es contra la exactitud con que desde luego deben fixarse en los dibujos las medidas y proporciones de la obra”. Finalmente, el designando para la realización de nuevos planos fue el académico Ignacio de Tomás, natural de Cervera (Lleida), “que, como natural del mismo Principado, se arreglará a la práctica y materiales que allí se acostumbran”²⁰. Nuevamente, en la junta del 3 de julio del año siguiente,

19. Comisión de Arquitectura, Libros de Actas, año 1807, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Madrid.

20. Juntas de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando desde su fundación en 22 de marzo de 1786 hasta fines de 1805, fol. 72r, ARABASF. Sobre Miguel Batiste y Miguel, así como la intervención de Ignacio de Tomás en Lleida, consúltese Isidro Puig, “D’arquitectura i mestres de cases a la Lleida del segle XVIII: Els Batiste,” *Urtx. Revista Cultural de l’Urgell*, no. 17 (2004): 233-285 y también sobre de Tomás: M.ª Dolores Rincón Millán, “El Arquitecto Ignacio de Tomás y Fabregat (h. 1744 - 1812)” (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017).

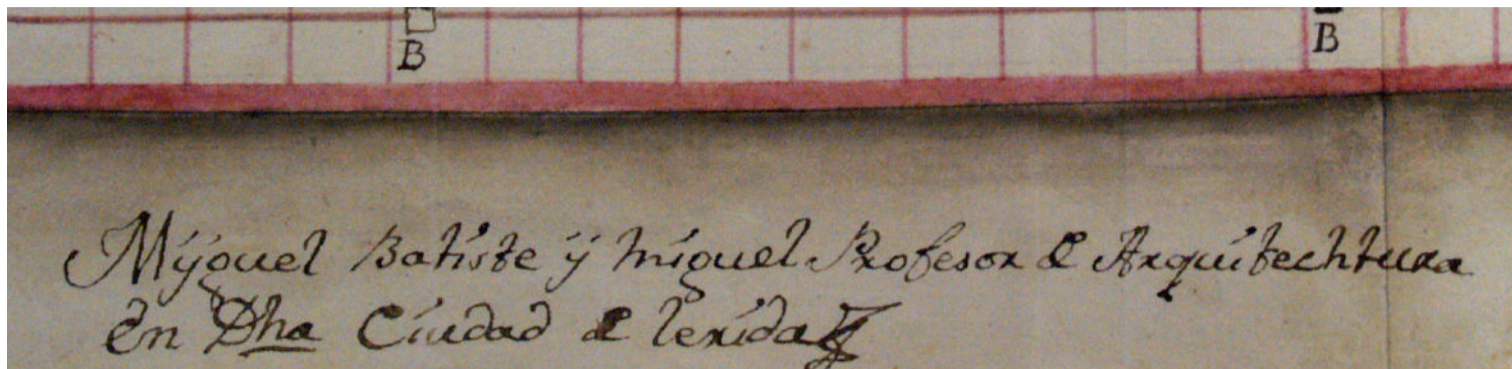


Fig. 2. Firma del arquitecto Miguel Batiste Miguel, 1782. Archivo Municipal (AML), Lleida, reg. 508. © Fotografía: Isidro Puig Sanchis.

se presentó el pliego de condiciones y el plano de la reedificación de la iglesia de Altet, del Obispado de Urgell, ejecutados también por “Miquel Batiste Miquel, arquitecto de la ciudad de Lérida”. La Junta “no pudo aprobar el dibujo por su disformidad y mala traza”, y propusieron al arquitecto académico Simón Ferrer, residente en Barcelona, la realización de nuevos dibujos²¹. No obstante, los planos de muchas obras civiles y eclesiásticas no pasaron por la Comisión de Arquitectura de la Academia, pues como hemos visto casi siempre eran rechazados si no eran ejecutados por arquitectos académicos, hecho que provocó la actuación al margen del control académico, a pesar de las reiteradas reales órdenes y circulares.

Otro documento interesante es el datado el 22 de julio de 1786. Se trata del permiso que el Ayuntamiento solicita al Consejo “para construir una cloaca maestra en su calle mayor y empedrar esta”. Trabajo tasado por Miguel Batiste y Miguel, que valora la cloaca en 2.971 libras y el empedrado en 2.588, y que firma como “Profesor de Arquitectura”²² (Fig. 2). Otra obra importante que ejecutó y proyectó Miguel Batiste fue la “construcción del nuevo Arch, y reparos, que se están construhint, y deuhen ferse en lo Pont mayor de esta ciudad”, después de que la obra saliera a pública subasta el día 7 de agosto de 1791²³. Sin duda, estamos hablando del “Arco del Puente” que se encuentra ante el Puente Viejo de Lleida (Fig. 3), con pilastras adosadas y frontón triangular. Una obra que fue aprobada, según el plano y perfil presentados al mismo Consistorio, ya sensible a las nuevas propuestas –o no tan nuevas– academicistas²⁴.

21. Juntas de la Comisión, fol. 93v, ARABASF; Maria Garganté, *Arquitectura religiosa del segle XVIII a La Segarra i L'Urgell. Condicionants, artífexs i pràctica constructiva* (Barcelona: Fundació Noguera, 2006): 287.

22. Actas, 1786, reg. 508, Archivo Municipal (AML), Lleida.

23. Notario Mariano Hostalrich, 1792 sig. 651, fol. 92v-94v, AHL.

24. Sería interesante mencionar brevemente, dado que no podemos extendernos en este tema, la presencia de los tracistas y maestros de obras religiosos en el Obispado de Lleida, cuyo papel fue bastante relevante en esta época, sobre todo en la ejecución de trazas para las obras de sus conventos o iglesias parroquiales. Citar ejemplos como el de fray José de la Concepción (carmelita descalzo);



Fig. 3. Miguel Batiste, *Arco del Puente*, 1791. Lleida. © Fotografía: Isidro Puig Sanchis.

Isidro Rogé y la Escuela de Matemáticas

Coincidiendo con los esfuerzos de la Academia de Madrid para controlar la arquitectura de la península, nace en Lleida un intento de creación de una "Escuela de matemáticas: abarcando a más de la Aritmética y Geometría especulativas y prácticas, la Arquitectura civil y militar, la Hidráulica, y el arte de medir las tierras". Un hecho interesante, y a la vez sorprendente, en el contexto leridano de finales de la centuria, en pleno apogeo constructivo y con la nueva catedral recientemente concluida.

el padre fray Atanasio Aznar, religioso de la orden de San Francisco y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (visuró en 1759 la iglesia de Estadilla, Aragón); o el del hermano Andrés de la Virgen del Pilar, religioso de las Escuelas Pías (Zaragoza), que en 1774 visuró el templo de Menarguens (Lleida: notario Mariano Hostalrich, 1778 sign. 643, fol. 42-44, AHL); sin olvidar la exitosa obra de fray Lorenzo de San Nicolás (*Arte y Uso de Arquitectura*, de dos volúmenes, publicados en Madrid, en 1633 y 1665); Carmen Narváez, "Fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya" (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000); Isidro Puig, "Los Burria. Maestros alarifes aragoneses en la Lleida del siglo XVIII," *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, no. 94 (2004): 346-347.

En la sesión del Consejo General de la Paeria de Lleida, celebrada el 9 de agosto de 1791, se presentó “un memorial de Isidro Rogé Arquitecto de esta ciudad en el que ofrece enseñar los elementos de Arquitectura poniendo en esta ciudad una escuela pública de ella”. El consejo acordó preguntar a Isidro si sería gratuita o pretendía recibir algún salario. Pocos días después, el 19 del mismo mes, el consejo encomendó al Síndico Procurador, Anastasi Pons, la redacción de un informe sobre la conveniencia o no de la implantación de la Escuela de Arquitectura. Finalmente, el informe de Anastasi Pons se presentó a la comisión de la Paeria en la sesión del 16 de diciembre del citado año, se leyó, se aprobó y se acordó enviarlo al Gobernador de la ciudad de Lleida el marqués de Blondel, como así quedó reflejado en la sesión del consistorio el 23 del mismo mes²⁵.

No tenemos constancia documental de si la propuesta de Isidro Rogé se llevó a cabo, pero sí de un interesante informe sobre la realidad de la arquitectura en la Lleida de esta época, quizás redactado por el mismo Pons. En pocas líneas expone la situación constructiva de la Lleida de finales del siglo XVIII, resultado de una centuria con una población necesitada de nuevas construcciones por el aumento demográfico, así como de urgentes reedificaciones por los efectos destructivos de las guerras.

De hecho, un informe anterior presentado a la Paeria el 20 de octubre de 1790 por los maestros Pedro Celles y José Tarragó, visores del consistorio, exponían el número total de casas que había en Lleida entre 1780 y 1790: “las casas nuevas hacienden al número de ciento, y días y siete, y las rehedificadas a doscientas diez y nueve”²⁶. Desde el punto de vista demográfico un censo de 1718 daba a Lleida 2.273 habitantes, mientras que el del conde de Floridablanca (1789) la censó en 10.390. Durante el siglo XVIII el Principado duplicó su población, pero Lleida la cuadruplicó. A comienzo del setecientos Lleida era la ciudad doceava en número de habitantes, y en 1787 la tercera, detrás de Barcelona y Reus²⁷.

25. Actas, 1791, reg. 513, 42r, 44v, 60v-61r, 153r respectivamente, AML.

26. Actas, 1790, reg.512, 137, AML: “que habiendo pasado a reconocer las casas y edificios que nuevamente se han levantado en esta ciudad desde el año mil setecientos ochenta hasta el día de oy, y las que desde el mismo tiempo hasta el día de la fecha se han rehedificado en ella hemos visto y reparado que las casas nuevas hacienden al número de ciento, y dies y siete, y las rehedificadas a doscientas diez y nueve, sin incluhir la nueva Iglesia del Carmen Calsado, y la que se está levantando en el colegio de la Merced, los dos espaciosos mesones uno del comun, y otro del Dr. Thadeo Soler, ni las costosas obras de los conventos de Stº Domingo, y del Carmen Descalzo, y Arrecife, caminos públicos, y paseo de la Puerta de Boteros a la de Sn. Anton”.

27. Ramona Huguet, *Els artesans de Lleida: 1680-1808* (Lleida: Pagès Editors,1990), 22-23 y “La vida familiar dels artesans a la Lleida moderna: els Gassol, uns mestres de cases,” en *Historia Moderna, Historia en construcció. Societat, Política e Institucions*, ed. Carlos Martínez Shaw (Lleida: Ed. Milenio, 1999), 2:145; Lluïsa Pla y Àngels Serrano, *La Societat de Lleida al set-cents* (Lleida: Pagès Editors 1995), 86-87.

Es obvio que Lleida necesitaba crecer, necesitaba edificar. Este aumento de la población, la reactivación económica y la mejora de su poder adquisitivo, así como la necesidad de reconstruirse tras la derrota en la guerra de Sucesión, favorecieron la edificación –tal vez apresurada– y el incremento de los maestros de casas en la ciudad.

Continuando con la situación de la Lleida del setecientos reproducimos otro fragmento del informe de Anastasi Pons, del 20 de octubre de 1790, que es muy significativo y aclaratorio de lo que estamos comentando:

Sus muchas las obras de construcción que se están trabajando, por haberse aumentado notablemente su vecindario, y por la notoria actividad y zelo del E. S. Marqués Blondel nuestro actual Gobernador, no solamente consideramos muy oportuna la gracia que se solicita, sino que no puede de dejar de interesarnos vivamente su logro; porque si bien se verdad que desde que se construyó la nueva Cathedral se han hecho algunos progresos en la Arquitectura; pero se mucho lo atraso que se experimenta en la decoración, gentileza, solidés, y buena distribución de las partes arquitectónicas de los edificios; de aquellas partes que según los verdaderos inteligentes en las bellas artes se acercan más a las sencillés y magnificencia griega y romana, que es la que constituye el buen gusto²⁸.

Quisiéramos remarcar tres puntos; por un lado, el interés que muestran por la Escuela de Matemáticas que Isidro Rogé pretendía crear; en segundo lugar, la conciencia que tienen del “atraso”, en todos los sentidos, que sufre la arquitectura de la ciudad; y finalmente, la constatación evidente de las directrices arquitectónicas y estilísticas imperantes en esta época, la magnificencia griega y romana, una vuelta al clasicismo que la crítica, en general, ha consensuado nombrar neoclasicismo.

Otro fragmento que quisiéramos mencionar del citado informe de Isidro Rogé es la situación profesional de los maestros de casas de finales del siglo XVIII, en el que se expone que:

Sólo son quatro o cinco los maestros que ayudados de su talento y de algunos principios de Matemática, que ellos mismos con bastante trabajo han adquirido entienden un poco este arte; pero estos maestros son ya muy viejos, y cuando lleguen a faltarnos quedaremos como una turba de peones de albañilería que apenas saben construir un tabique como lo pruevan las repetidas quejas que continuamente dan a este Ayuntamiento muchos dueños de casas, que han recomendado la edificación o reedificación de las suyas a semejantes operarios quedando como sensible escarmiento en su confianza: todo lo cual sucede por la mucha ignorancia que hai en la nivelación o delineación, que son partes esenciales de la Geometría sin la cual aunque no sea más que la elemental no se puede saber bien, ni aún el simple arte de albañil²⁹.

28. Actas, 1791, reg.513, 187r-188, AML (documento insertado).

29. Actas, 1791, 188-189, AML.

Una situación realmente preocupante. La propuesta de la Escuela era la enseñanza, además de matemática, de aritmética y geometría especulativas y prácticas, arquitectura civil y militar, hidráulica y la agrimensura. El Ayuntamiento estaba de acuerdo, pero por el buen funcionamiento entre las instituciones involucradas, sobre todo respecto al gremio de maestros de obras, deberían de incorporar a sus ordenanzas los siguientes puntos fundamentales: que no se podría obtener el título de "Mestre" sin dos años de Escuela; otro era el control "en cuanto al método de enseñar se arreglará a lo que dispusiere este Ayuntamiento"; un tercero era que el consistorio reservaría uno de los lugares de agrimensor y visor al maestro de la Escuela; y en cuanto al periodo de clases se impartirían desde el mes octubre hasta abril, cuando el día era más corto. Por lo tanto, podemos observar cómo el Ayuntamiento quiere tener el control de la enseñanza, pero sabe que el poder del gremio era todavía bastante fuerte y consistente, o al menos era la vía más común de aprendizaje, por eso pide al gremio que modifique sus reglas de ordenación interna y que acepte el nuevo sistema de otorgamiento de títulos, única forma de llevar a cabo dicha iniciativa.

No tenemos constancia de que finalmente se hubiera establecido esta Escuela, muy probablemente había intereses ocultos en que este tipo de enseñanza quedara relegado a las academias. No obstante, hay que valorar la iniciativa de Roigé, pues se adelantó a la polémica entre los arquitectos y el matemático Antonio de Varas, entre 1792 y 1793, que proponía una formación más científica del arquitecto, fundamentada en el aprendizaje de las matemáticas, la física, perspectiva, geometría y la química, ante el exceso del dibujo.

La familia de los Rogé

Centrémonos ahora, brevemente, en la figura de Isidro Rogé y su familia, de quién era como hombre y como profesional. Si bien es cierto que fue Isidro el maestro arquitecto más relevante de su saga, también formaron parte del mismo gremio su padre y hermano, ambos de nombre José. El apellido de Isidro aparece documentado de varias formas: Roigé, Roger o Roché (Fig. 4), pero el más habitual es Rogé.

Anotamos, a continuación, las referencias documentales conocidas a día de hoy de esta familia, así como sus actividades profesionales. En primer lugar, deberíamos preguntarnos ¿quién era este Isidro Rogé que propuso al municipio la creación de esta Escuela de Matemáticas?

... del mes de Janer del any del Naxen
 Teruchxist Mil, Vctcentz y Vexanta essent pñt
 ns lo Rñt Fran^{co} Dextzan pbr̄e, y Beneficiat
 leria de Lleyda, y Fran^{co} Alcovex pages de la m
 todas las coras sobreditas cridati, y pnegati. M.
 Joseph Rogé
 Isidro Rogé
 Y lo Notari infra fas fee, que con
 y fill otorgants, y que los dos han sotas

Fig. 4. Firma de los Rogé, 1760. Archivo Histórico (AHL), Lleida, reg. 510. © Fotografía: Isidro Puig Sanchis.

Isidro Rogé Barrahondo (Lleida?, c.1736 - c.1810) era el hijo mayor del maestro de obras José Rogé (1711- c.1774) y de Llorensa Barrahondo. La primera noticia que conocemos de la familia Rogé es del 7 de febrero de 1739, cuando José y Llorensa bautizaron a su segundo hijo José³⁰.

Gracias a una relación extrajudicial realizada por José y su hijo Isidro, ya entonces maestro de obras, en relación a la consolidación y refuerzo de unas paredes medianeras, afirmaban que José tenía unos 49 años e Isidro 24³¹. Por lo tanto, José habría nacido en 1711 y su hijo en 1736.

El 24 de mayo del mismo año 1747, comparecieron Francisco Santamaría y José Rogé como visores de Lleida, para "visurar, reconocer, y mirar el valor, y estimación, que tenga la pared mediera entre las dichas casas de Jayme Viñals y Antonio Atanasio", porque quería aumentar la altura de la pared y se cuestionaba la necesidad de cerrar, o no, dos ventanas que Atanasio había abierto años atrás³². Esta colaboración entre Santamaría y Rogé debió ser profesionalmente fructífera, y seguro que familiar, dado que el 9 de

30. Bautismos, 1732-1770, 48, Archivo Capitular (ACL), Lleida.

31. Notario José Castelló, 1760, sign. 510, 28-30, AHL.

32. Notario José Castelló, sign. 497, 54r-57r, AHL.

septiembre de 1771 contrajeron matrimonio, en la catedral de Lleida, José Rogé, menor, el hermano de Isidro, y Teresa Santamaría, hija de Francisco Santamaría³³.

Unos años antes Isidro se había casado, en 1758, con Francisca Martínez, natural de la localidad valenciana de Massamagrell, e hija del labrador Pedro Martínez y Vicenta Carbonell. Fue el 30 de junio del citado año cuando firmaron el contrato matrimonial, por el cual los padres de Isidro lo nombran heredero universal, reservándose los progenitores 175 libras –100 para su libre disposición en el momento de testar, 25 para su hijo José y las 50 libras restantes para su hija Antonia–. Por su parte, Francisca aportó como dote 50 libras, que le fueron otorgadas por su tío, D. Carlos Carbonell, presbítero y cabiscol del coro de la catedral de Lleida, por haber estado Francisca en su casa cuidándolo³⁴.

El 26 de noviembre de 1764, Isidro Rogé y Jaime Puy, consiguen adjudicarse la construcción de unos corrales para ganado en el término de El Pedrís, cerca de Balaguer. La subasta fue realizada a través del notario José Roca, como procurador general de D. Francisco de Cahor, Gran Cruz de la Orden y Milicia de la Sagrada Casa y Hospital de San Juan de Jerusalén, Gran Prior de Cataluña y Comendador de Barcelona. Uno de los fiadores era su padre, José Rogé. El 26 de noviembre Isidro y Jaime firman una apoca de la primera paga de 228 libras, 6 sueldos y 8 dineros³⁵.

La última noticia conocida de Isidro Rogé lo da por fallecido en 1810, como consecuencia de la entrada de las tropas francesas en Lleida, el 14 de mayo. Parece que consta su nombre en alguna lista de los vecinos que fallecieron en las calles de Lleida³⁶.

Hasta aquí los datos biográficos y profesionales de la familia Rogé, tanto de Isidro, como de su padre y hermano. Quedaría por plantearse ¿cuál debió ser la formación recibida por Isidro para llegar a proponer al Ayuntamiento la creación y dirección de la mencionada “Escuela de Matemáticas”? De la misma manera que también nos resulta interesante la firma de Miguel Batiste Miguel, como “Profesor de Arquitectura y Visor

33. Matrimonios, 1664-1784, 189v, ACL.

34. Notario Jacinto Gigó, 1758, sign. 616, 367r-370r, AHL.

35. Notario José Pocerull, 1764, sign. 919, 96r-100r, AHL.

36. Antonio Sánchez Carcelén, “Guerra total: Lleida i els napoleònics,” *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, no. 51 (2010): 428. Isidro Rogé aparece como uno de los fallecidos domiciliados en la parroquia de Santa María Magdalena. Esta información no ha podido ser verificada en el Archivo Diocesano de Lleida, donde se encuentran los fondos citados por Carcelén, pues sus referencias, parece, no son precisas.

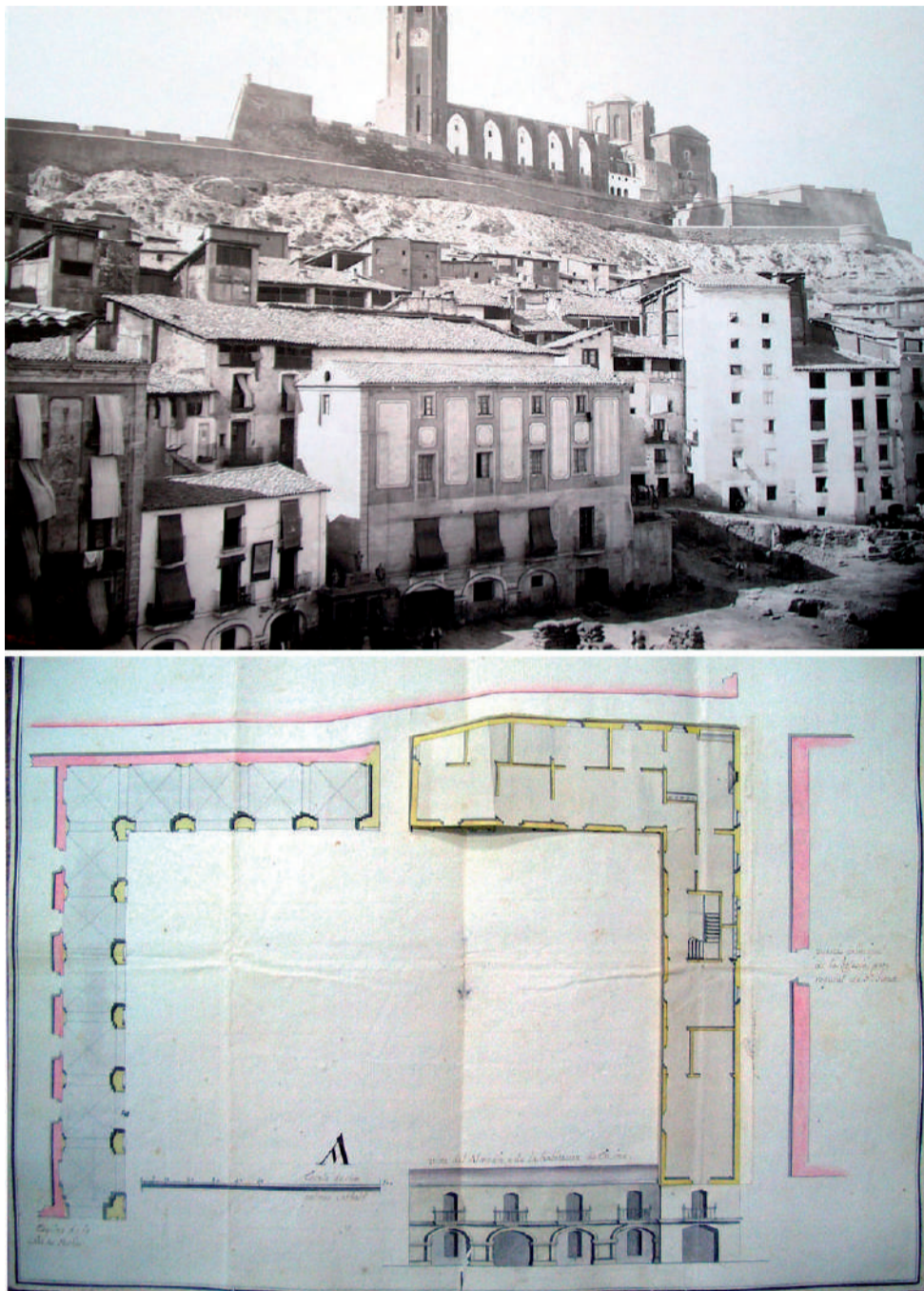


Fig. 5. (arriba) Miguel Batiste, *vista de la Alhóndiga*, finales del siglo XIX, Lleida. Archivo Municipal (AML); (abajo) *Plano de la Alhóndiga*, 1766. Lleida. © Fotografías: Isidro Puig Sanchis.

de la Ciudad de Lleida”, el 12 de febrero de 1786, en relación con los documentos de la iglesia de Albesa³⁷ (Figs. 5-6).

Por lo que respecta a la formación que pudo recibir Isidro, es una incógnita. Tenemos, eso sí, algún caso con más referencias, como el de Antonio Celles, nacido en Lleida en 1775, cuyo padre también era maestro de obras. Celles, con 12 años, ingresó en el colegio de Escolapios de Barbastro y en 1790 marchó a Madrid para continuar sus estudios

37. Consejos, Leg. 22618, 158, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid.

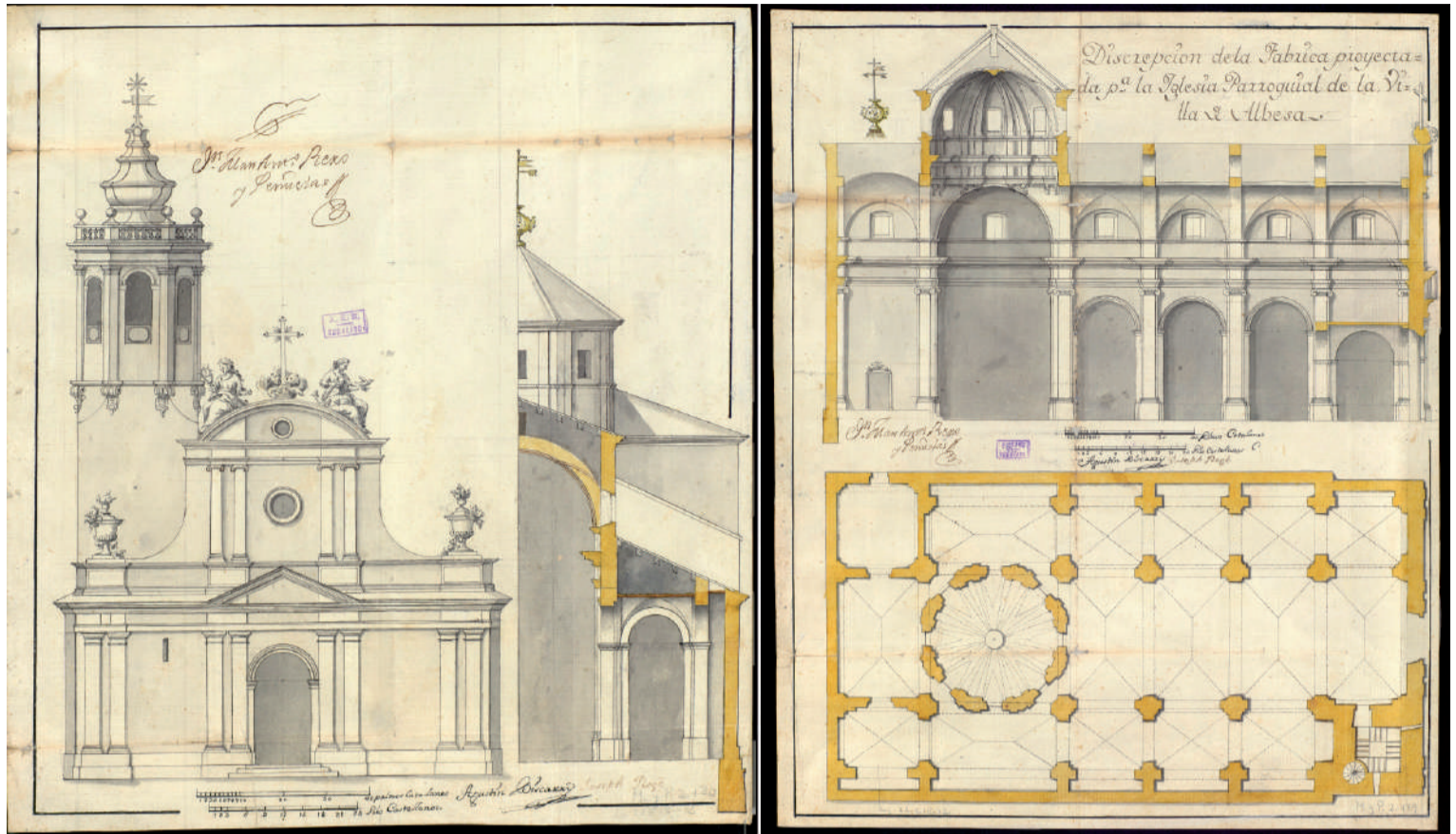


Fig. 6. Agustín Biscarri y José Rogé, *Planta, alzado y perfil de la iglesia parroquial de Albesa* (Lleida), ca. 1786. Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid, Consejos, MPD. 2179r. © Fotografía: AHN.

de arquitectura en la Academia con el profesor Antonio Vargas, convirtiéndose en uno de los primeros arquitectos catalanes titulados por la Real Academia de San Fernando de Madrid, que obtuvo en 1803³⁸ –antes Josep Prat Delorta e Ignacio de Tomás (1774) y Domingo de Tomás (1786)–. Sin embargo, de Isidro Rogé no tenemos noticia alguna, ni documento que nos pueda orientar de cómo obtuvo los conocimientos adecuados para llegar a plantear la citada Escuela de Matemáticas.

Una opción, poco probable, sería que durante algunos años hubiera acudido a la Real Academia Militar de Matemáticas, ubicada en el recinto de la Ciudadela de Barcelona, fundada en 1700 pero reabierta en 1720. Pero los alumnos eran militares, caso, por ejemplo, de Antonio Sangenís, ingeniero militar, natural de Albelda (Huesca)³⁹. Otra posibilidad sería su desplazamiento a Zaragoza, donde se instauró la Escuela

38. Joan Bassegoda Nonell, "Vida y obra del arquitecto Antonio Celles Azcona (1775-1835)," *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 88 (1999): 19.

39. Jorge Galindo Díaz, "La enseñanza de la perspectiva como parte de la fortificación en el siglo XVIII: el caso de la Real Academia de Matemáticas de Barcelona," *Varia Historia* 24, no. 40 (2008): 465-482, <https://doi.org/10.1590/S0104-87752008000200008>; y M.ª Ángeles Velamazán, "Revisión de la formación y la aportación matemática del ingeniero militar Antonio Sangenís (1767-1809)," *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 38, no. 82 (2015, 2ª sem.): 371-397.

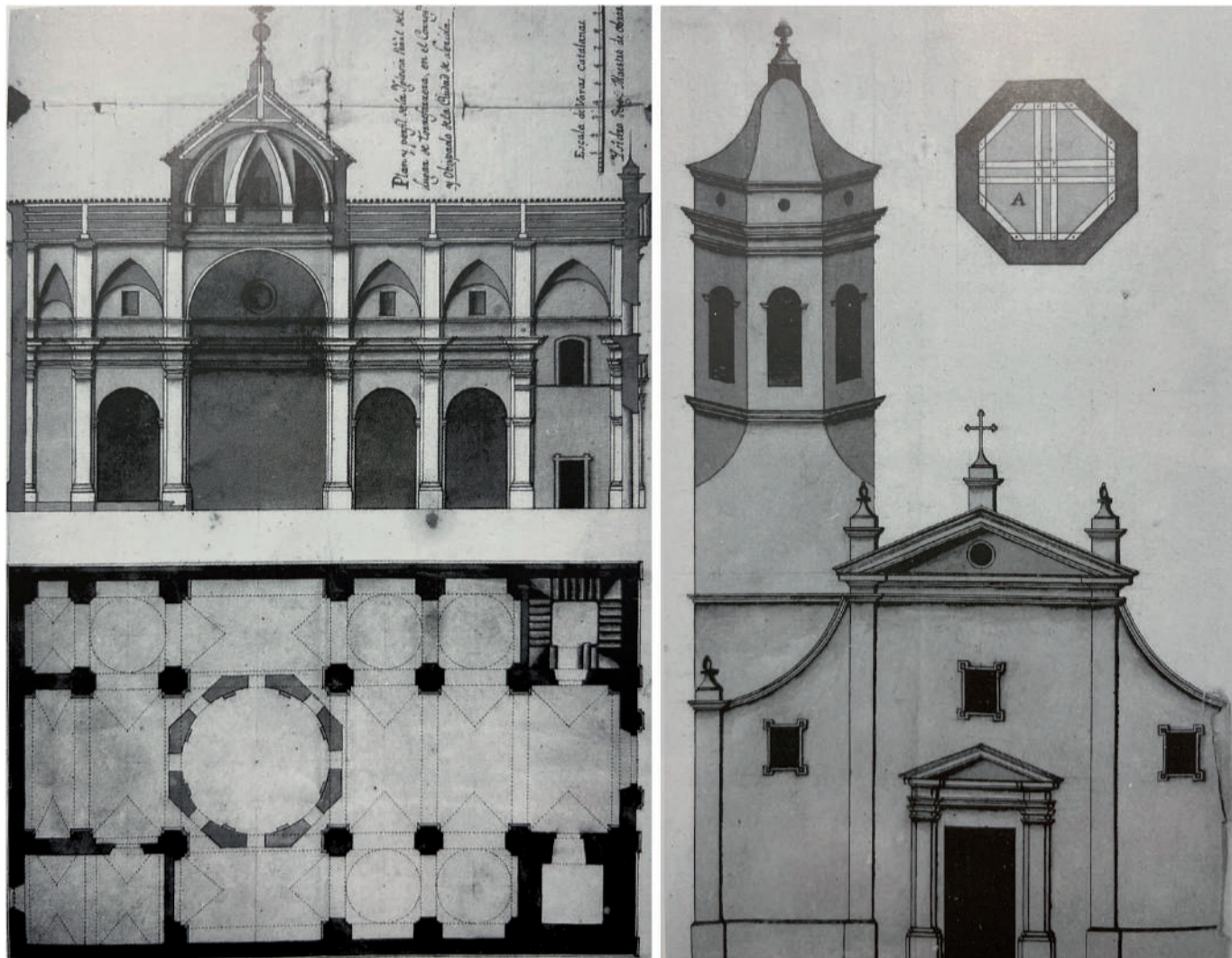


Fig. 7. Isidro Rogé, *Planta, alzado y perfil de la iglesia parroquial de Torrefarrera* (Lleida), ca. 1793. Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid, Consejos, leg. 22.803. © Fotografía: AHN.

de Matemáticas en 1780 y la Escuela de Dibujo en 1784, germen años más tarde de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1792).

En relación a la edificación de la iglesia parroquial de Torrefarrera (Lleida), en 1793 (Fig. 7), se escogió a Isidro Rogé como maestro “instruido en la arquitectura civil”, aunque finalmente la Academia decidió que fuera diseñada por el arquitecto Antonio Losada⁴⁰. Nada más sabemos sobre los posibles conocimientos técnicos de Isidro. No creemos que su caso sea como el de aquellos maestros que comenta él mismo en su

40. “Estimando la Comisión por arreglada esta última pretensión, mayormente no conociendo arquitecto alguno de conocida suficiencia para acceder a la primera solicitud, nombró al Académico arquitecto dn. Antonio Losada, previniendo que presentase este para las correcciones necesarias a la misma Junta la demostración de la obra en borrador, y después los planos en limpio para su aprobación final, no habiendo ocurrido reparo en que dirija la ejecución del proyecto el profesor que delineó los primeros planos siempre que sea tan buen práctico como expone el procurador”: *Juntas de la Comisión*, 242, RABASF. Véase también Inocencio Cadiñanos, “Documentos para la Historia del Arte en la Corona de Aragón. II. Principado de Cataluña,” *Boletín Museo e Instituto “Camón Aznar” de Ibercaja*, no. 96 (2005): 41-246.

informe, cuando reconoce el talento de algunos maestros de Lleida, ya mayores, concedores de algunos “principios de Mathematica, que ellos mismos con bastante trabajo han adquirido”.

Apéndice documental

1791, diciembre, 23 (?) - Lleida

Propuesta del arquitecto Isidro Rogé para crear una Escuela de Matemáticas municipal en Lleida

AML, Actas, 1791, [sign.513], fol. 187r-192 (documento insertado)

[...] Primeramente, que el Maestro Isidro Roche no pueda exigir de sus discípulos más salario mensual que el de dos pesetas, si son mancebos del gremio mismo de albañiles, y si son jóvenes de distinto estado o gremio un duro en plata, pues de este modo podrá costear todo lo que se gaste en común en la escuela, como luzes, papel, lápiz y los instrumentos necesarios para explicar; no puede negar a nadie la entrada en su Escuela.

2. Nadie pueda recibirse de Maestro en el gremio de albañiles de esta ciudad, que no haya asistido un par de años en la sobredicha Escuela; con el bien entendido, que este capítulo no tendrá fuerza hasta que hayan pasado dos años, los que se empesaran a contar desde primero de octubre próximo pasado.

3. Las agregaciones al gremio o recepciones de Maestros se han de suspender por todo el año de 1792, y después los que quieran entrar al gremio, han de presentar antes de su admisión a los mayores un certificado de Roche, de como han asistido dicho año de 92 a la escuela este certificado se ha de presentar también a los mismos, en adelante de los dos años que se mencionan en el capítulo 2º.

4. El Maestro Roche ha de jurar antes de abrir la Escuela, que mientras pueda no se apartará de su enseñansa, que observará todo quanto se previene en estos capítulos; y que en quanto al método de enseñar se arreglará a lo que dispusiere este Ajuntamiento.

5. El gremio se ha de obligar a poner otro en lugar de Roche, siempre y quando este no pueda enseñar por ausencia, enfermedad, o muerte; debiendo el gremio proponer tres maestros al Ayuntamiento, para que este elija el más capaz: con el bien entendido, que dicho empleo ha de ser perpetuo, y sujeto al Ayuntamiento.

6. No solo el Maestro Roche, sino todos los que después de el obtengan dicho empleo, han de ser siempre examinadores natos del gremio por lo que toca a las Mathematicas; de cuyas disciplinas se ha de preguntar a todos los pretendientes a la plaza de Maestros en su examen: al mismo tiempo el Ayuntamiento conferirá también a los sobredichos Roche y sus sucesores uno de los dos empleos de visor, y agrimensor, que suele conferir a otros sujetos.

7. No solamente el suplicante sino también sus sucesores, estarán obligados a enseñar desde primero de octubre hasta último de abril, dos horas todas las noches guardando los días de fiesta que no son de trabajo.

Esto es quanto debe exponer a V. E. este Ayuntamiento; no solamente para favorecer las buenas intenciones del suplicante en lo que recibirá el público un gran bien; sino para evitar las falsificaciones de tantas obras, de las que continuamente hai repetidas quejas; y la distracción de tantos jóvenes, que por las noches largas y días de fiesta de invierno se entregan a toda suerte de vicios: por todo lo qual suplica a V. E. que atendido lo que llevo expuesto, y el acreditado mérito del suplicante; que se aprueve dicha enseñansa de matemáticas, que se conseda al Maestro Roche el permiso y el correspondiente título para plantificar su Escuela pública; y que se mande al gremio de albañiles, para la mayor solidez de este establecimiento, que inserten dichos capítulos en sus ordenanzas, y que los observen puntualmente; en lo que se recibirá merced.

Referencias

Fuentes documentales

- Archivo Capitular (ACL). Lleida. Bautismos.
- Archivo de la Real Academia de San Fernando (ARABASF). Madrid. Comisión Arquitectura.
- Archivo Diocesano Lleida. Sección Obispos.
- Archivo Histórico (AHL). Lleida. Protocolos notariales.
- Archivo Municipal (AML). Lleida. Actas.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). Madrid. Consejos.

Fuentes bibliográficas

- Alcolea, Santiago. "L'època barroca (1625-1775)." En *Dolça Catalunya*, vol. XVII: *L'art a Catalunya*, vol. I (*Gran Enciclopedia temàtica catalana*). Barcelona: Nauta, 1983: 191-196.
- Bassegoda Nonell, Joan. "Vida y obra del arquitecto Antonio Celles Azcona (1775-1835)." *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, no. 88 (1999): 19-30.
- Bédat, Claude. *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*. Toulouse: Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1974.
- Belda, Cristóbal, coord, *Floridablanca: 1728-1808: la utopía reformadora* (Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Murcia, Fundación Cajamurcia, 2008). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Sala San Esteban y Centro Cultural Las Claras en Murcia, 22 de septiembre de 2008-8 de diciembre de 2008, y en la Real Academia de San Fernando de Madrid, 22 de diciembre de 2008 -22 de febrero de 2009.

- Berlabé, Carmen, Eduardo Carrero, y Francesc Fité. "El nártex de la puerta de los Apóstoles de la Seu Vella de Lleida. Nuevas aportaciones al conocimiento de una obra polémica." *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXX (2000): 5-24.
- Cadiñanos, Inocencio. "Documentos para la Historia del Arte en la Corona de Aragón. II. Principado de Cataluña." *Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, XCVI (2005): 41-246.
- Carbonell Buades, Marià. "L'Escola del Camp i el classicisme tardà a Catalunya." En *L'escola del Camp i l'Arquitectura del Renaixement a Catalunya*. Barcelona: Fundació Caixa Barcelona, 1990: 14-19.
- Chueca Goitia, Fernando. *Historia de la Arquitectura Occidental*. Vol VII de *Barroco en España*. Madrid: CIE Inversiones Editoriales Dossat 2000, 2002.
- Galindo Díaz, Jorge. "La enseñanza de la perspectiva como parte de la fortificación en el siglo XVIII: el caso de la Real Academia de Matemáticas de Barcelona." *Varia Historia* 24, no. 40 (2008): 465-482. <https://doi.org/10.1590/S0104-87752008000200008>.
- Garganté, Maria. *Arquitectura religiosa del segle XVIII a La Segarra i L'Urgell. Condicionants, artífexs i pràctica constructiva*. Barcelona: Fundació Noguera, 2006.
- Garriga, Joaquin, y Joan Bosch. "L'arquitectura i les arts figuratives dels segles XVI-XVII." En *Història de la Cultura Catalana. II: Renaixement i Barroc. Segles XVI-XVII*, Barcelona: Edicions 62, 1997: 193-238.
- González Rovira, Magín. "La enseñanza de la arquitectura en España: notas para la historia de la arquitectura legal." *Cuadernos de Arquitectura*, no. 6 (1946): 249-257.
- Huguet, Ramona. *Els artesans de Lleida: 1680-1808*. Lleida: Pagès Editors, 1990.
- . "La vida familiar dels artesans a la Lleida moderna: els Gassol, uns mestres de cases." En *Historia Moderna, Historia en construcció. Sociedad, Política e Instituciones*, editado por Carlos Martínez Shaw, 145-170. Vol. II. Lleida: Ed. Milenio, 1999.
- Kubler, George. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Vol. XIV *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, 1957.
- Martín González, Juan José. "Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 58 (1992): 489-496.
- Martinell, Cèsar. *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*. Barcelona: Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1951.
- Montaner, Josep Maria. "Presentació." En Josep Mora Castellà, *La construcció a Catalunya en el segle XVIII. La Universitat de Cervera com a paradigma de l'arquitectura dels enginyers militars*. Lleida: Biblioteca de Cervera i la Segarra, Sèrie Tibau, 1997.
- Montaner, Josep Maria, y Josep Mora. "La Universitat de Cervera: anàlisi d'un edifici paradigma de l'arquitectura del segle XVIII a Catalunya." *Miscel·lània Cerverina*, no. 3 (1985): 137-157.
- Narváez, Carmen. "Fra Josep de la Concepció i l'arquitectura carmelitana a Catalunya." Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.
- . "Els convents dels carmelites descalços a les terres de Lleida." *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, no. 3 (2001): 439-463.
- Pla, Lluïsa, y Àngels Serrano. *La Societat de Lleida al set-cents*. Lleida: Pagès Eds., 1995.

- Puig, Isidro. "D'arquitectura i mestres de cases a la Lleida del segle XVIII: Els Batiste." *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, no. 17 (2004): 233-285.
- . "Los Burria. Maestros alarifes aragoneses en la Lleida del siglo XVIII." *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, no. 94 (2004), 346-347.
- Rincón Millán, M.^a Dolores. "El Arquitecto Ignacio de Tomás y Fabregat (h. 1744-1812)". Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017.
- Rodríguez de Ceballos, Alfonso. *El siglo XVIII. Entre tradición y academia*. Madrid: Sílex, 1992.
- Rodríguez Ruíz, Delfín. "Arquitectura y ciudad." En *Carlos III y la Ilustración*, 319-332. Vol. 1. Madrid: Lundberg, 1988.
- Sambricio, Carlos. *La Arquitectura Española de la Ilustración*. Madrid: El Autor, 1986.
- Sánchez Carcelén, Antonio. "Guerra total: Lleida i els napoleònics." *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, no. 51 (2010): 425-444.
- Triadó, Joan Ramón. *L'època del barroc. S. XVII-XVIII*. Vol. V de *Història de l'Art Català*. Barcelona: Edicions 62, 1984.
- Velamazán, M.^a Ángeles. "Revisión de la formación y la aportación matemática del ingeniero militar Antonio Sangenís (1767-1809)." *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas* 38, no. 82 (2015, 2º sem.): 371-397.
- Vilà, Frederic. *La catedral de Lleida*. Lleida: Editorial Milenio, 1991.



La pintura neorrenacentista veneciana en la obra de Salvador Sánchez Barbudo a través del pintor José Villegas Cordero

Neo-Renaissance Painting in the Work of Salvador Sánchez Barbudo through the Painter José Villegas Cordero

Carmen Chofre García

Universidad de Sevilla, España

carmenchofre@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8522-9151

Recibido: 28/12/2022 | Aceptado: 19/04/2023

Resumen

La falta de estudio sobre el origen de la temática neorrenacentista que cultivaron algunos pintores de finales del siglo XIX y principios del XX, da como resultado cierta confusión a la hora de titular, identificar y describir escenas. El artículo arroja luz sobre la procedencia de estos asuntos, introduciéndose en la importancia que tuvo la historia medieval veneciana en la inspiración de los artistas decimonónicos, y adentrándose especialmente en el cambio estilístico que supone dicha temática en la trayectoria de José Villegas Cordero y Salvador Sánchez Barbudo. Villegas fue uno de los pintores de mayor influencia de la época, pues introduce el neorrenacentismo en la conocida colonia española de Roma y le sigue de cerca en temática y calidad pictórica su discípulo, Sánchez Barbudo.

Abstract

The lack of research of the origin of neo-renaissance themes cultivated by some painters at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, results in some confusion when it comes to titling, identifying and describing scenes. The article sheds light on the provenance of these themes, deepening an understanding of the importance that Venetian medieval history had in the inspiration of nineteenth-century artists. It also delves into the stylistic change that these themes prompted in the careers of José Villegas Cordero and Salvador Sánchez Barbudo, analyzing their work from a formal point of view. Villegas was one of the most influential painters of the time. He introduced the neo-renaissance to the Spanish colony of Rome and was closely followed by his disciple, Sánchez Barbudo, in subject and pictorial quality.

Palabras clave

José Villegas Cordero
Salvador Sánchez Barbudo
Pintura fortuniana
Pintura del siglo XIX
Romanticismo
Neorrenacentismo

Keywords

José Villegas Cordero
Salvador Sánchez Barbudo
Fortunian Painting
XIX Century Painting
Romanticism
Neo Renaissance

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Chofre García, Carmen. "La pintura neorrenacentista veneciana en la obra de Salvador Sánchez Barbudo a través del pintor José Villegas Cordero." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 164-181. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7741>.

© 2023 Carmen Chofre García. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Los asuntos neorrenacentistas venecianos

Ante el vertiginoso desarrollo industrial que se da en el siglo XIX y, en consecuencia, la transformación del paisaje urbano, las vestimentas, las costumbres, y la sociedad en definitiva, se produce cierto rechazo hacia el mundo contemporáneo que tiene como efecto en la literatura y las artes una reacción de huida: huida hacia los países menos desarrollados donde la vida se percibe más sencilla e ideal, hacia el exotismo de oriente o bien, hacia el pasado. Este sentimiento nostálgico se encuentra en la base de toda obra romántica y se extiende hasta principios del siglo XX con la pintura costumbrista y de *tableautin*. Los pintores de la segunda mitad del siglo XIX reflejan este deseo de evasión ambientando sus cuadros con escenas de siglos pasados, las cuales reflejan un esplendor que se considera perdido. Principalmente se representan escenas del siglo XVIII, sin embargo, en ocasiones, esa mirada se aleja más tomando el siglo XV como inspiración en lo que llamaremos asuntos neorrenacentistas. Dentro de esta temática se diferencian los temas del Renacimiento español y los del italiano (principalmente veneciano), diferenciándose incluso en factura y composición.

Es comprensible que los pintores españoles afincados en la Roma de finales del siglo XIX se inspiraran en el Renacimiento español, tema que había sido muy explotado institucionalmente en España y que seguía siendo del gusto de la clientela de la época. Sin embargo, es más llamativo que estos pintores fijaran su mirada durante un tiempo en el Renacimiento veneciano. Desde luego, los sentimientos y gustos derivados del Romanticismo tienen mucho que ver con la elección de dicha fuente de inspiración, pero la raíz de los temas neorrenacentistas venecianos en la obra de pintores andaluces como Villegas y Barbudo es el resultado de una serie de factores no tan evidentes, pero que generan un claro hilo conductor que nos disponemos analizar a continuación.

Aunque pueda parecer que retrocedemos demasiado, es necesario recordar cómo se configura una ciudad tan excepcional como Venecia: a raíz de la caída del Imperio Romano y tras la conquista del general Belisario, Venecia pasa a formar desde el siglo VI parte del Imperio Bizantino. Este hecho marcará sin duda el devenir económico, social, estético y artístico de lo que será la República veneciana.

Cuando Bizancio empieza a perder poder, la ubicación de Venecia y la extraordinaria relación comercial con oriente, en especial con Constantinopla, la convierten en un Estado verdaderamente próspero que será reconocido *de facto* como independiente a finales del siglo IX. Parece que la imposibilidad de vivir de un suelo fértil hizo que los

venecianos agudizaran su ingenio desarrollando una flota comercial y militar sin parangón en la época; además de este hecho, un factor clave en el desarrollo comercial fue la tolerancia religiosa que facilitó sensiblemente las transacciones libres con judíos y musulmanes.

En la Alta Edad Media, especialmente la primera mitad del siglo XV, Venecia llega a sus cotas más altas de desarrollo y esplendor convertida ya en una ciudad-estado moderna: la conocida como República de Venecia, donde el dux o dogo, que en principio fue simplemente un gobernador y recaudador de tributos para el Imperio Bizantino, era en este momento el máximo responsable de la segunda ciudad más poblada de Europa después de París, una potencia financiera donde se desarrolla uno de los sistemas bancarios más antiguos del mundo y cuyo dominio marítimo hace que el mar Adriático fuera conocido por aquel entonces como *Il Mare Veneziano*. El dux, cargo que nunca fue hereditario, formaba parte de un sistema que aseguraba que el poder no recayera sobre una persona exclusivamente; esta figura estaba al frente de un comité elegido, el Consejo de los Diez. Tanto en la elección del comité como del dogo tomaban parte las grandes familias de comerciantes, armeros y banqueros de la ciudad con lo que no eran pocas las conspiraciones entre ellas, generando relatos que, como veremos más adelante, sirvieron como argumento para múltiples obras artísticas.

Toda esta prosperidad, junto con el pasado bizantino y el continuo contacto comercial con oriente, conformó una estética, en la arquitectura, la vestimenta y el arte, mucho más atractiva para el autor romántico que el Renacimiento florentino, por ejemplo. Por otro lado, este esplendor pasado se convierte en inspiración también para el nacionalismo decimonónico, íntimamente unido al Romanticismo, más aún cuando desde 1797, Venecia pierde totalmente su hegemonía al caer bajo el mando de Napoleón. El sentimiento de usurpación y de dominio de una potencia extranjera enardece el patriotismo, desembocando en el nacionalismo italiano en el siglo XIX.

La antigua República de Venecia se convierte así en objeto de inspiración para el artista romántico que busca escenarios lejanos y exóticos; y, al mismo tiempo, en objeto de inspiración para el arte de tinte patriótico de mitad de siglo. Como hemos dicho, ambos caminos estaban íntimamente relacionados.

Sin embargo, el primero en inspirarse en las intrigas y el ambiente de la Venecia de principios del Renacimiento fue un extranjero: Lord Byron en su novela *The Two Foscari* (1822) basada en dos personajes históricos, Francesco Foscari, dogo desde 1423 a 1457,

y su hijo Jacopo, que fue juzgado por el Consejo de los Diez y exiliado de la ciudad. La trama describe cómo el dogo Francesco se enfrenta a la contradicción entre las obligaciones propias de su cargo y el cariño paterno; Jacopo es finalmente exiliado muriendo de pena durante el viaje; ante tal golpe, Francesco Foscari dimite muriendo tan sólo una semana después. Como vemos, Byron no escoge el Renacimiento florentino, sino el veneciano precisamente por su carácter exótico y orientalista que responde al anhelo de evasión tan propio del espíritu romántico y que marcará la música, la literatura y la pintura de todo el siglo XIX. El romanticismo byroniano influye en los pintores italianos de mitad de siglo desde Francesco Hayez (1791-1882) a Giovanni Fattori (1825-1908) o Francesco Saverio Altamura (1822-1897). Digamos que, al igual que nuestra pintura de historia escogía episodios de los Reyes Católicos, la pintura purista italiana escogía como temas recurrentes sucesos del Renacimiento italiano veneciano, como los episodios de los dogos Foscari y Marino Faliero¹.

La tragedia que creó Byron inspiró veinte años después la ópera de Verdi del mismo título, *I due Foscari*, que se estrena en Roma en 1844 gozando de una gran acogida². Entre los admiradores de esta ópera se encuentra Domenico Morelli (1823-1901) que realiza varias obras inspiradas en ella, sirvan de ejemplo *I Doge Foscari* que se conserva en la Galería Nacional de Arte Moderno en Roma (Inv. 28) o *I Foscari*, actualmente en la Fundación Giuseppe Verdi en Milán³. En estos cuadros aporta un nuevo lenguaje pictórico que sale del purismo original de pintores como Hayez o Altamura. Morelli era muy cercano a la colonia de pintores españoles en Roma y, junto con Villegas, era considerado por éstos como un verdadero referente en Italia; sin duda, la obra que realizó en torno a esta temática pudo influenciar a los pintores españoles de finales de siglo⁴.

1. Marino Faliero (1274-1355) fue dux de Venecia desde su proclamación en 1354 hasta su muerte. Tras tomar posesión del cargo trató de derrocar al gobierno aristocrático para erigirse como "Príncipe de Venecia" concentrando todo el poder político en su persona y eliminando el equilibrio de poderes propio de la República de Venecia. Convenció a varios aristócratas para unirse a su conspiración y expulsar del poder a las demás familias. Sin embargo, el amplísimo sistema de espionaje de la República propició que las intrigas de Faliero llegaran al Consejo de los Diez, siendo arrestado, acusado y posteriormente condenado a muerte junto con sus cómplices el 15 de abril de 1355. Dos días después, tras siete meses de gobierno, Faliero fue decapitado en las escalinatas del Palacio Ducal. Tras su muerte se realizó una efectiva *damnatio memoriae*, quedando su retrato en la sala del Maggior Consiglio pintado en negro, figurando una inscripción al pie en latín: *Hic est locus Marini Faletro decapitati pro criminibus* (Este es el sitio de Marino Faliero, decapitado por sus crímenes). Lord George Byron, *Marino Faliero, Doge of Venice: an historical tragedy* (Londres: John Murray, 1842), 157; John Julius Norwich, *Historia de Venecia* (Granada: Almed, 2004), 223-229.
2. El compositor Giuseppe Verdi fue un ídolo del *Risorgimento* italiano, sus óperas sirvieron para galvanizar el patriotismo de los italianos en los años de lucha por la unidad del país. Una curiosidad interesante es cómo se asoció el apellido del compositor con el mensaje en clave *iViva Verdi!*, que en principio no era más que una alabanza al gran músico, sin embargo, su apellido respondía a las siglas de *Vittorio Emanuele, Re D' Italia*.
3. Luisa Martorelli, coord., *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo* (Nápoles: Electa Napoli, 2005). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Castel Sant' Elmo de Nápoles del 29 de octubre de 2005 al 29 de enero de 2006.
4. Silvestra Bietoletti y Michele Dantini, *L'Ottocento Italiano. La storia, Gli artisti, Le opere* (Florenca: Giunti Gruppo Editoriale, 2002).

Fig. 1. José Villegas Cordero, *El triunfo de la Dogaresa*, 1893. Óleo sobre lienzo, 380 x 650 cm. Antigua colección Larz Anderson, Washington. © Fotografía: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:José_Villegas_Cordero_-_El_triunfo_de_la_Dogaresa_Fóscari.jpg.



A partir de principios de los años ochenta del siglo XIX pintores como José Villegas, Francisco Pradilla o Salvador Sánchez Barbudo comienzan a exponer bocetos y acuarelas que reflejan dogos, dogaresas, pajes y damas de la Venecia del siglo XV. Retratos de figuras de la historia de la ciudad como el dux Marino Faliero o Francesco Foscari, y títulos como *Domingo de Ramos en Venecia* o *La Fiesta de las Marías*, empiezan a aparecer en las exposiciones nacionales e internacionales.

Il trionfo della Dogaressa

Quizás uno de los mayores detonantes de esta moda fue la gran obra de José Villegas Cordero, *El triunfo de la Dogaresa* (Fig. 1), que se conserva actualmente en la colección Larz Anderson de Washington, D. C. El pintor sevillano la empieza en los años ochenta y la finaliza en 1893, pero durante estos diez años, antes de que vea la luz la obra definitiva, expone asiduamente los bellos bocetos de las damas y pajes que realiza para el cuadro, creando de esta forma una gran expectación⁵.

5. Desde que se muestran los bocetos de *La Dogaresa* en la exposición de la Academia Española en Roma organizada por Vicente Palmaroli en 1884, el futuro lienzo comienza a llamar poderosamente la atención de los entendidos y coleccionistas. Algunos de estos interesantes estudios se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Ángel Castro Martín, coord., *Villegas (1844-1921)* (Córdoba: Cajasur publicaciones, 2001). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Sevilla en el Museo de Bellas Artes, del 22 de febrero al 30 de marzo de 2001 y en Córdoba en la sala de exposiciones Cajasur del 5 de abril al 6 de mayo de 2001.

Seguramente la exposición de estas obras de Villegas causó una fuerte influencia sobre otros pintores. No olvidemos que el sevillano era considerado el sustituto artístico de Mariano Fortuny tras la temprana muerte del extraordinario artista catalán. Vemos claramente esta fuerte influencia en uno de sus discípulos más cercanos⁶: Salvador Sánchez Barbudo, en cuya obra las habituales escenas dieciochescas dejan paso durante un tiempo a pajes, dogos y dogaresas muy similares a los de Villegas. Durante estos años realizan ambos pintores obras que no sólo son, como hemos dicho, muy similares, sino que incluso tienen los mismos títulos. Sucede así con *El triunfo de la Dogaresa*, *Domingo de Ramos* o *La fiesta de las Marías*.

Finalmente, en 1893, ante un enorme interés, expone Villegas *El Triunfo de la Dogaresa* en su residencia de Parioli⁷ durante el mes de junio y junto a *La muerte del maestro*, óleo de gran formato que también había terminado recientemente. Según la prensa, llegan a visitar ambos lienzos hasta 14.000 personas y posteriormente esta obra participará en la Bienal de Venecia de 1895⁸.

Con dicho título o similar realizó a su vez Salvador Sánchez Barbudo al menos tres obras: una de grandes dimensiones⁹, titulada *Desposorios de la Dogaresa*, que se conserva en el Jockey Club de Buenos Aires y a la que no hemos podido tener acceso por lo pronto, y dos de dimensiones más reducidas que salieron a subasta en España¹⁰ y que también se conservan en colecciones particulares.

Suele haber bastante confusión en el análisis del tema representado en estas obras, en muchos casos se interpreta como la celebración de la boda del dogo y la dogaresa, entendiéndose que lo que se representa es la comitiva nupcial. Sin embargo, *Il Trionfo della Dogaresa*, es el nombre que se le daba al trayecto que realizaba la dogaresa en

6. Temple, A.G., *Modern Spanish Painters* (Londres: Arnold Fairnairns and co., 1901), 97.

7. Dado su prestigio, era muy solicitado y visitado en el estudio, quizás por eso en la última década del siglo se construye una villa en Parioli a las afueras de Roma. Tarda cuatro años en terminar la fastuosa vivienda, en la que quiso reflejar la atmósfera y la cultura andaluzas, distinguiéndose elementos arquitectónicos inspirados en la Alhambra y el Alcázar de Sevilla. El arquitecto encargado de llevar a cabo el proyecto fue Ernesto Basile. Causó verdadero revuelo y apareció en varias ocasiones en la prensa, y hubo muchos periodistas que acudieron a visitar el exótico palacio. Este hecho, aunque no directamente relacionado con su pintura contribuyó a engrosar y difundir aún más su fama.

8. Castro Martín, *Villegas (1844- 1921)*; Philip Zilcken, coord., *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della cita di Venezia, 1895. Catalogo Illustrato* (Venecia: Tipo-litografico Fratelli Visentini, 1895). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en *i Giardini pubblici di Castello* de Venecia del 22 de abril al 22 de octubre de 1895.

9. Después de *Ultima escena de Hamlet* (obra que se conserva en el Museo del Prado en Madrid) Sánchez Barbudo rara vez vuelve a realizar obras de grandes dimensiones.

10. Las obras son las siguientes: *La boda*, óleo sobre lienzo, 43 x 70 cm. Vendido en la galería Ansorena de Madrid el 8 de mayo de 2006; *La festa della Dogaresa* (en la subasta titulado *Los Desposorios della Dogaresa*), 1896, óleo sobre lienzo, 40 x 76,5 cm. Vendido en la galería Subarna de Barcelona el 20 de junio de 2019.

el *bucintoro* (tipo de embarcación) a través del Gran Canal hasta la llegada al Palacio Ducal para tomar posesión junto con su esposo de los títulos de máximos dirigentes de la Serenissima. Obviamente la ceremonia suponía un acontecimiento en la ciudad, pero especialmente este trayecto que realizaba la dogaresa se convertía en una fiesta ya que los habitantes de Venecia la acompañaban en sus embarcaciones engalanadas para la ocasión¹¹.

A estos hechos se suma una publicación que ha pasado desapercibida y que con toda seguridad formó parte de la génesis del cuadro de Villegas y de las obras neorrenacentistas de sus seguidores. En 1874 se publica en Venecia por Girolamo Oriani *Il Trionfo della Dogaresa di Venezia nel secolo XV*¹², obra basada en un manuscrito de la época de la colección Stefani que se conservaba en el Museo Cívico de la ciudad. En dicho manuscrito y posteriormente en el libro se describe con todo detalle la ceremonia de la toma de posesión en toda su magnificencia y boato: las diferentes partes del rito, los escenarios, los participantes y las vestimentas. No es la única publicación del siglo XIX que versa sobre estos personajes; el atractivo de la riqueza y de las intrigas de la Venecia del Quattrocento inspira otros títulos, sin embargo, nos centramos en ésta porque sin duda sus descripciones sirvieron de referente para *El triunfo de la Dogaresa* de Villegas y *La festa della Dogaresa* de Barbudo¹³ (Fig. 2).

En este giro, ambos pintores se salen en cierto modo del preciosismo fortuniano para realizar figuras más clásicas: una de las características que primero nos salta a la vista es el toque botticelliano de los personajes, en especial los pajes y las damas¹⁴, por lo que no se trata únicamente de un giro temático sino también estilístico en el que subyace

11. Edgcombe Stanley, *The dogaressas of Venice: the wives of the doges* (Londres: T.W. Laurie, 1910), 170-173.

12. Girolamo Oriani, *Il Trionfo della Dogaresa di Venezia nel secolo XV* (Venecia: Girolamo Oriani, 1874); Pompeo Molmenti, *La Dogaresa di Venezia* (Turín: Roux e Favale, 1884), 217-222.

13. "Un antico documento descrive con esattezza le vesti e la pompa solenne, con la quale soleasi, nel secolo xv, condurre la Dogaresa da la privata sua casa al palazzo ducale.

Il Governo comandava a tutte le Consorterie de le Arti di apparecchiarsi per il giorno, in cui la Dogaresa dovea fare il suo ingresso solenne. Ciascuna Arte, separatamente, addubba una parte del palazzo ducale con arazzi e tappeti, e allestiva palischermi con insegne e bandiere, per seguire il Bucintoro, sopra il quale dovea montare la Dogaresa con tutti i suoi parenti. Venuto il giorno fissato (...) scendeva a l'approdo, preceduta da sei trombettieri e da gli scudieri del principe.

Seguivano le più giovani gentildonne in lunghissima, schiera e, dietro a queste, le nobili matrone con i congiunti del Serenissimo e de la Dogaresa. Questi ultimi avevano in quel giorno precedenza di passo su i parenti del doge stesso. La principessa, vestita di un lunghissimo abito, lo strascico del quale era sostenuto da le damigelle e, circondata da gentildonne, avea al suo fianco la moglie del Cancellier grande, ed era seguita dai Procuratori di san Marco, dai consiglieri, dai senatori, dai gentiluomini, a due a due, distinti da gli ornamenti e dai colori de le vesti. I magnifici senatori collocavano la Dogaresa su'l seggio ad essa riservato nel Bucintoro, che, lasciata la riva, s'avviava verso il palazzo ducale, seguito da molte altre barche e dai palischermi, montati da gli artieri con i loro stendardi d' oro". Molmenti, *La Dogaresa di Venezia*, 217-222.

14. Se utiliza una paleta clara donde destacan los tonos dorados, blancos rosados y rojizos. Las figuras son estilizadas, delicadas, puras, de rasgos finos y bellos, vestidas, en especial las damas, con prendas vaporosas.



Fig. 2. Salvador Sánchez Barbudo, *La festa della Dogaressa*. 1896. Óleo sobre lienzo, 40 x 76,5 cm. Colección particular.
© Fotografía: cedida por Subarna, Casa de Subastas, Barcelona.

una mirada a la tradición romántica italiana y también ciertas influencias prerrafaelistas. No en vano, José Villegas tenía una estrecha relación con el mercado artístico inglés, así como con artistas ingleses como el pintor John Elliott (1858-1925), que pasó largas temporadas en el famoso Villino Siviglia de Villegas, al igual que el pintor Giulio Aristide Sartorio (1860-1932). Aunque Sartorio era romano, se formó durante varios años en Inglaterra impregnándose de los ideales prerrafaelistas, los cuales divulgaría a su regreso a Italia en 1895 y que tienen su máxima expresión en *La Madonna degli angeli*, cuadro que presentó en la Bienal de Venecia del mismo año; en esta muestra también expone Villegas su célebre *Dogaressa* propiciando ambas obras la aparición del movimiento prerrafaelista italiano *In Arte Libertas*¹⁵. A partir de entonces se suceden las exposiciones de *In Arte Libertas*, donde acudirán por primera vez pintores británicos prerrafaelistas que a su vez contribuirían a la introducción de dicho movimiento en la comunidad artística afincada en Roma.

Como hemos dicho anteriormente, con este giro estilístico Villegas y Barbudo se apartan en cierta medida, no sabemos si conscientemente, del estilo preciosista fortuniano.

15. Fernando Alcolea Albero, *Pintores Españoles en Londres (1775-1950)*(Menorca: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014), 40.

En obras como *Domingo de Ramos en Venecia*¹⁶ (Fig. 3) de Barbudo, o en las figuras individuales de los pajes tanto en óleo como en acuarela, se refleja una pincelada más calmada, menos dinámica y vibrante, así como figuras estilizadas, incluso etéreas especialmente en el caso de las damas; en estas obras se aclara considerablemente la paleta, los cuadros emanan riqueza y suntuosidad, pero también suavidad y delicadeza.

La festa della Dogaressa

*La festa della Dogaressa*¹⁷ de Barbudo, firmada en Roma en 1896, es un claro ejemplo de cómo aclaran la paleta mostrando escenas más luminosas y delicadas en las que predominan los tonos dorados, los blancos y las veladuras. Se trata de una composición marcadamente horizontal, que refleja el momento en que el dogo espera a la dogaresa para embarcar en el *bucintoro* y dirigirse a la plaza de San Marcos que se puede ver al fondo con su famoso campanile. Ambos, rodeados por sus pajes y damas, muestran las vestimentas descritas en *Il Trionfo della Dogaressa di Venezia nell secolo XV* y que aparecen representadas de la misma forma en el famoso cuadro de Villegas. Aunque la pincelada es menos nerviosa y empastada que la habitual en el pintor, podemos ver los juegos matéricos propios de Barbudo en los ropajes,



DOMINGO DE RAMOS, cuadro de Salvador Sánchez Barbudo

Fig. 3. *Domingo de ramos* (Barcelona: *La Ilustración Artística*. 19 de octubre de 1908, portada). © Fotografía: Hemeroteca Digital de España.

16. La obra de Barbudo refleja la tradición de la *Domenica delle Palme* en Venecia. El Domingo de Ramos en la Venecia renacentista contaba con varias tradiciones que involucraban al dux. La más conocida consistía en una procesión entre el Palacio Ducal y la basílica de San Marco en la que se distribuían las palmas bendecidas, entre estas destacaba especialmente por su riqueza la confeccionada para el dux por las monjas de Sant'Andrea. Al finalizar se liberaban las posteriormente típicas palomas de San Marco que solían tener como destino la mesa de los ciudadanos asistentes. Norwich, *Historia de Venecia*.

17. Bice Viallet, "Salvador Sánchez Barbudo," *Vita d'Arte: rivista mensile d'arte antica e moderna*, vol. 15 (1916): 197-200.

en los que crea interesantes contrastes de textura; los contrastes de textura y color producen además una gran sensación de profundidad en la escena, demostrando el dominio que tenía el pintor de la perspectiva aérea.

Una versión similar y del mismo tamaño aparece en el catálogo de la subasta de la galería Ansorena de mayo 2006. Una vez más se asocia equivocadamente, a nuestro entender, con la celebración de una boda; por otro lado, hemos podido encontrar un boceto en el Museo Revoltella de Trieste titulado *La Dogaresa*, un óleo sobre cartón de pequeñas dimensiones que sin duda fue un estudio para estas obras.

Los pajes

Las mismas características pictóricas se dan en las figuras individuales como *El paje* (Fig. 4) o *Caballero renacentista* (Fig. 5). Ambas obras demuestran una vez más la estrecha cercanía con la pintura de Villegas recordándonos tremendamente a los estudios de pajes para *El triunfo de la Dogaresa* o a las acuarelas que realizó el pintor sevillano sobre el mismo tema.



Fig. 4. Salvador Sánchez Barbudo, *Paje veneciano*, 1891. Óleo sobre lienzo, 178,5 x 100 cm. Colección particular. © Fotografía: catálogo de la exposición *Salvador Sánchez Barbudo*, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, 1997.

Fig. 5. Salvador Sánchez Barbudo, *Caballero Renacentista*. Óleo sobre tabla, 38,5 x 23 cm. Colección particular. © Fotografía: imagen cedida por la galería Segre, Madrid.

El paje es una obra de un tamaño superior a lo que acostumbra Barbudo, y esta diferencia se acusa en la factura. La figura está construida utilizando grandes planos en vez de pinceladas cortas y vibrantes, aunque en la parte de los tejidos juega una vez más con la materia para crear esa impresión táctil y rica a la que nos tiene habituados el pintor. En *Caballero renacentista*, obra de mucho menor tamaño, se aprecia la diferencia de factura mostrando su característica pincelada nerviosa, jugando mucho más con la materia tanto en el fondo como en la figura, al igual que hacía en sus obras dieciochescas, aunque aquí como en *La festa della Dogaresa* la imagen se vuelve más blanca, más limpia, la paleta sigue siendo más clara de lo habitual adecuándose una vez más al tema.

Los dogos

Cuando la obra se inspira en el drama *I due Foscari* y se centra en la figura del dogo en vez de en la dogaresa la paleta se oscurece. Lo vemos en la magnífica acuarela de Villegas *El Dux Foscari y el consejo de los Diez descubren la traición de Carmagnola*, o en las cabezas del dogo que realizó Barbudo¹⁸. En estas obras retoma la pincelada más empastada, volviendo a dar gran importancia a la textura; y es que el motivo, con el ornamento del tocado y la piel envejecida del personaje, sirve de excusa perfecta para centrarse por completo en la materia pictórica, la verdadera protagonista del lienzo. En estos cuadros los efectos táctiles y el colorido se acercan muchísimo a la pintura de Antonio Mancini (1852-1930), utilizando la materia de una forma extraordinariamente libre y expresiva, combinando lo fluido, que utiliza más en las arrugas de la cara, con las pinceladas secas y ásperas del tocado y de algunas partes del fondo. Mueve la pintura en el soporte, la aplica y la retira con la espátula dejando ver la capa inferior y creando un sustrato que genera preciosos efectos de vibración sobre las sombras en las que la fina capa de pintura deja ver la trama del lienzo; aplica empastes muy gruesos con los que resalta las luces y utiliza aquí pinceladas directas que dejan la huella de la cerda del pincel plano; sobre la pintura fresca utiliza en ocasiones el cabo el pincel para realizar esgrafiados con los que redibujar algunos detalles.

18. La obra de Salvador Sánchez Barbudo, *Retrato de Dogo*, firmada en 1901 (óleo sobre lienzo, 54 x 46 cm), aparece en el catálogo de la exposición dedicada al pintor en Jerez de la Frontera en el año 1997 y se subastó en la Sala Retiro de Madrid en octubre de 2017. Rodríguez Pardo, Juan, coord. *Salvador Sánchez Barbudo* (Jerez de la Frontera: Ayuntamiento de Jerez, 1997). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Gerencia Municipal de Urbanismo de Jerez de la Frontera del 23 de septiembre al 15 de octubre de 1997. "Retrato de Dogo", consultado el 10 de octubre de 2017, <https://www.salaretiro.com/es/lote/1702-2196-2196/680-33042-retrato-de-dogo>.

En este punto debemos señalar el débito que tienen estos pintores con la obra de Rembrandt, sobre todo la de los últimos tiempos como *La novia judía* o *Simeón y el niño Dios*; el interés que despierta la pintura del artista neerlandés en el siglo XIX responde a los mismos motivos por los que se vuelve la mirada hacia Velázquez: el giro hacia el naturalismo que recuperan los grandes maestros del siglo XVII. Por otro lado, los efectos que consigue Rembrandt en su pintura generan una fuerte curiosidad que lleva a inventar *mediums* que, gracias a la creciente industria de los materiales artísticos, se comienzan a comercializar rápidamente, hablamos del *Megilp* o el Medium Maroquer, utilizados ya por pintores como Turner para aplicar empastes transparentes.

Los asuntos neorrenacentistas españoles

Otra vertiente de los asuntos neorrenacentistas era la inspirada en el siglo XV español, vuelven aquí a una paleta más oscura y a una mayor minuciosidad, realizando obras muy abigarradas, con gran profusión de detalles decorativos y personajes. Aunque José Villegas se centró más en el neorrenacentismo veneciano podemos nombrar obras como *Última presentación de Juan de Austria a Felipe II* o *La paz de las damas*¹⁹. En ambas piezas se puede apreciar la profusión de detalles que posteriormente Barbudo llevará al límite.

En estos asuntos el pintor jerezano realiza generalmente composiciones apaisadas donde los personajes se disponen de forma "procesional". La ejecución es muy detallada y ornamentada, pero en ella Barbudo no pierde su enérgica y suelta pincelada, dejando al lado de detalles más acabados otros prácticamente esbozados para que sea el ojo del espectador el que termine de construir. Incluye recursos característicos como las flores en el suelo o el juego matérico combinando zonas con poca carga de pintura con fuertes empastes. Un ejemplo de este tipo de obras es *Bautismo de un príncipe español en Venecia* (Fig. 6) de 1889. Muy interesante para el análisis de esta pintura es uno de los bocetos (Fig. 7) que realizó para la misma, una tablita al óleo que se conserva en una colección privada en Úbeda.

Barbudo analiza en el boceto el grupo central de la composición; los personajes y su colocación son prácticamente los que habrá en la obra final pero las formas están esbozadas realizando esencialmente un estudio de luces y posturas. No se centra en los

19. Ambos cuadros fueron encargados por González del Valle (compositor y empresario asturiano que hizo su fortuna en Sudamérica).



Fig. 6. Salvador Sánchez Barbudo, *Bautismo de un príncipe español en Venecia*, 1889. Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Colección particular. © Fotografía: imagen cedida por la galería Durán, Madrid.



Fig. 7. Salvador Sánchez Barbudo, *Boceto para Bautizo de un príncipe español* (detalle), ca. 1889. Óleo sobre tabla 20,6 x 15,2 cm. Colección particular, Úbeda.

brocados o los retratos de los personajes sino en el resultado general, saliendo así a la luz la libertad de ejecución del pintor y su tremenda facilidad para resolver las figuras. Debemos destacar el cortejo que se sitúa detrás de la madre. Los rostros de los personajes están resueltos de manera muy sintética, contraponiendo unos pocos planos de luz y sombra perfectamente colocados de forma que se define la posición de cada una, y en ellas se pueden ver todavía las líneas de lápiz del encaje.

Los ropajes de la comitiva componen una amalgama de pinceladas empastadas de distintos tonos de blanco y toques dorados, generando un punto de luz que coloca el foco de atención sobre la acción protagonista de la escena. Esta amalgama de manchas va tomando forma a medida que se acerca al espectador en los dos personajes del primer término. En el fondo utiliza recursos como arrastrados o empastes que luego quita con la espátula dejando que se transparente la capa de pintura subyacente, así suele crear una base vibrante sobre la que detallar más algunos ornamentos de la arquitectura sin llegar a acabarlos. Ambas obras están firmadas en 1889. El boceto tiene la etiqueta de la casa Winsor and Newton al reverso, por lo que se trata de una tabla comercial preparada de las que solían utilizar, con una base de blanco de plomo grasa que facilitaba los efectos de reverberación y la pincelada ágil tan importante en este tipo de pintura. La obra final tiene al dorso una etiqueta de la Stuttgarter Gemälde-Ausstellung (la exposición de pintura de Stuttgart de 1891).

Otra obra dentro de esta temática es el lienzo de 1886 *La coronación*²⁰, que muestra quizás una ejecución todavía más preciosista que el anterior y en la que vemos una vez más la profusión de personajes dispuestos en modo procesional. Aunque en la subasta de Sotheby's²¹ se tituló *La coronación* esta obra se reproduce en *La Ilustración Artística* en 1888 bajo el nombre *Bodas de oro en el siglo XV*²². Después de un profundo análisis podemos decir que se trata de la misma obra, aunque esto siempre es arriesgado, ya que de la misma hay dos versiones más muy parecidas que conocemos por la prensa de la época: *Boda de príncipes*²³ que figura en la exposición de los Salones Artal en Buenos Aires de 1905 entre obras de Sorolla y Pradilla y que se nombra entre las principales señalando el "derroche de colores, de grandeza y suntuosidad, con toda la característica de tan insigne artista, bien conocida y apreciada, sin confusión posible"²⁴; la otra versión

20. Salvador Sánchez Barbudo. *La coronación* 1886. Óleo sobre lienzo, 44 x 72 cm. Colección particular.

21. "19th century European paintings," consultado el 2 de noviembre de 2013, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/19th-century-paintings-n07886/lot.121.html>.

22. "Bodas de oro en el siglo XV," *La Ilustración Artística*, 9 de enero de 1888, 20.

23. Justo Solsona, "La pintura española en Buenos Aires," *La Ilustración Artística*, 7 de agosto de 1905, 508.

24. Solsona.

es *Bodas de un príncipe español del siglo XV* realizada en 1885, aunque muy parecida en composición a la anterior se hace notar una factura más acabada y mayor detalle en el fondo. De cualquier manera, no es posible analizarlo de forma apropiada en este sentido ya que solo contamos con las reproducciones de la prensa. En el artículo de *La Ilustración Artística* se hace una buena crítica del cuadro aludiendo precisamente a la gran cantidad de personajes, que sin embargo no estorban en la composición “cosa no muy común hasta en los artistas de mucho aliento, a quienes, como ciertos generales, cuantos más soldados les dan a mandar, más confusión resulta de sus operaciones”²⁵.

Conclusión

Los asuntos neorrenacentistas en la pintura se introdujeron en la obra de pintores españoles como José Villegas Cordero a través de la obra del pintor italiano Doménico Morelli inspirado a su vez por la ópera *I Due Foscari* de Giuseppe Verdi, adaptación de la novela de Lord Byron del mismo título. Esta temática hunde sus raíces en la corriente romántica y nacionalista de la pintura purista italiana de principios del siglo XIX (fueron claros ejemplos de dicha tendencia Francesco Hayez y Francesco Saverio Altamura).

Sánchez Barbudo, pintor jerezano afincado en Roma que fue discípulo y amigo de José Villegas, siguió de cerca estos cambios de temática en la pintura del maestro viéndose inevitablemente influenciado por una temática que resultaba verdaderamente sugerente.

Además de la clara influencia de la pintura italiana que encontramos en estos cuadros, ha sido muy interesante el hallazgo del libro titulado *Il Trionfo della Dogaresa di Venezia nel secolo XV*, publicado en 1874 por Girolamo Oriani, pocos años antes de la fecha en que tanto Villegas como Sánchez Barbudo comienzan a representar escenas tituladas *El triunfo de la Dogaresa o La festa della Dogaresa* (de las que ambos realizarán varias versiones). El descubrimiento de esta desconocida publicación nos ha permitido identificar el significado narrativo de estas pinturas con todo detalle facilitando la identificación, descripción y, si fuese necesario, la datación de estas.

25. “Bodas de un príncipe español del s. XV. Cuadro de S.S. Barbudo,” *Suplemento Artístico. La Ilustración Artística*, 13 de diciembre de 1886, 259, 349.

La introducción de esta temática no es llamativa únicamente por el cambio en “lo que se representa”, sino que es especialmente interesante por la transformación estilística y técnica que supone en la obra de ambos pintores generando un claro paréntesis en ambas trayectorias. Podemos diferenciar dos vías, la que podríamos llamar botticelliana donde toma protagonismo la dogaresa y su cortejo con un predominio de una paleta luminosa y tonos suaves y una factura igualmente suave y calmada; y una segunda vía donde toma protagonismo la figura del dogo, en la que se refleja una atmósfera trágica, lóbrega, donde la paleta se torna más oscura y efectista, así como la factura vuelve a la expresividad propia de estos pintores.

Entre ambas vías estilísticas podríamos situar la temática neorrenacentista que combina las composiciones de carácter procesional, la fastuosidad de obras como *La festa della Dogaresa* con los contrastes lumínicos y la factura matérica de *Retrato de Dogo*. Aunque el objeto central de este análisis sea la obra de temática neorrenacentista veneciana no hemos querido dejar de mencionar esta singular vertiente.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Alcolea Albero, Fernando. *Pintores Españoles en Londres (1775-1950)*. Menorca: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.
- Bietoletti, Silvestra, y Michele Dantini. *L'Ottocento Italiano. La storia, Gli artisti, Le opere*. Florencia: Giunti Gruppo Editoriale, 2002.
- Byron, Lord George. *Marino Faliero, Doge of Venice: an historical tragedy*. Londres: John Murray, 1842.
- Castro Martín, Ángel, coord. *Villegas (1844-1921)*. Córdoba: Publicaciones de la obra social y cultural Cajasur, 2001. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla del 22 de febrero al 30 de marzo de 2001 y en la Sala de Exposiciones museísticas Cajasur del 5 de abril al 6 de mayo de 2001.
- Martorelli, Luisa, coord. *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823 1901 dal romanticismo al simbolismo*. Nápoles: Electa Napoli, 2005. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Castel Sant'Elmo de Nápoles del 29 de octubre de 2005 al 29 de enero de 2006.
- Molmenti, Pompeo. *La Dogaresa di Venezia*. Turín: Roux e Favale, 1884.
- Norwich, John Julius. *Historia de Venecia*. Granada: Almed, 2004.
- Oriani, Girolamo. *Il Trionfo della Dogaresa di Venezia nel secolo XV*. Venecia: Girolamo Oriani, 1874.

- Rodríguez Pardo, Juan, coord. *Salvador Sánchez Barbudo*. Jerez de la Frontera: Ayuntamiento de Jerez, 1997. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Gerencia Municipal de Urbanismo de Jerez de la Frontera del 23 de septiembre al 15 de octubre de 1997.
- Stanley, Edgcumbe. *The dogaressas of Venice: the wives of the doges*. Londres: T.W. Laurie, 1910.
- Temple, A.G. *Modern Spanish Painters*. Londres: Arnold Fairnairns and co., 1901.
- Zilcken, Philip, coord. *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della cita di Venezia, 1895. Catalogo Illustrato*. Venecia: Tipo-litografico Fratelli Visentini, 1895. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en i Giardini pubblici di Castello de Venecia del 22 de abril al 22 de octubre de 1895.

Fuentes periodísticas

- "Bodas de oro en el siglo XV." *La Ilustración Artística*, 9 de enero de 1888.
- "Bodas de un príncipe español. del s. XV. Cuadro de S.S. Barbudo." *La Ilustración Artística*. Suplemento Artístico, 1 de diciembre de 1886.
- Solsona, Justo. "La pintura española en Buenos Aires." *La Ilustración Artística*, 7 de agosto de 1905.
- Viallet, Bice. "Salvador Sánchez Barbudo." *Vita d'Arte: rivista mensile d'arte antica e moderna*, vol. 15 (1916): 197-200.

Referencias web

- "19th century European paintings." consultado el 2 de noviembre de 2013. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2003/19th-century-paintings-n07886/lot.121.html>.
- "Retrato de Dogo", consultado el 10 de octubre de 2017. <https://www.salaretiro.com/es/lote/1702-2196-2196/680-33042-retrato-de-dogo>.



“Nota pintoresca y de buen gusto”: arte efímero en la cabalgata de Reyes Magos de Granada en sus primeras décadas de actividad (1912-1936)

“Picturesque and Tasteful Spectacle”: Ephemeral Art in the Parade of the Three Wise Men of Granada in its Early Decades of Activity (1912-1936)

Sara Rodríguez Luna

Universidad de Granada, España

srluna@ugr.es

0009-0008-1984-2618

Recibido: 07/09/2023 | Aceptado: 19/10/2023

Resumen

En el presente trabajo se procede al estudio, desde su vertiente artística, de la cabalgata de Reyes Magos de Granada, entre 1912, cuando salió por primera vez, hasta 1936. La idea surgió del Centro Artístico, Literario y Científico, entidad cultural granadina con gran relevancia en el ámbito local durante este periodo, cuyo objetivo principal era llevar juguetes a los niños pobres y enfermos de la ciudad. Siendo este su fundamento, no se descuidaba ningún detalle del desfile: la iluminación y música que acompañaban al cortejo, el vestuario de la comitiva, elementos de atrezzo destacando palanquines o carrozas, la presencia de animales como caballos o acémilas y otros más exóticos como camellos. Con ello, se conformaba una obra de arte total, provocando un gran impacto visual en los siempre numerosos asistentes.

Abstract

In the present paper, we will study the parade of the Three Wise Men of Granada from an artistic perspective, covering the period from 1912, when it first took place, until 1936. The idea originated from the Artistic, Literary and Scientific Center, a cultural institution of great importance in Granada during this period, whose main objective was to bring toys to the poor and sick children of the city. With this foundation, no detail of the parade was neglected: the lighting and music that accompanied the procession, the costumes of the participants, the props such as palanquins or floats, the presence of animals such as horses or mules, and even more exotic ones like camels. The result was a total work of art, producing a great visual impact on the large number of people in attendance.

Palabras clave

Cabalgata de Reyes Magos
Centro Artístico, Literario y Científico
Escenografía
Vestuario
Atrezzo
Granada

Keywords

The parade of the Three Wise Men
Artistic, Literary and Scientific Center
Scenography
Clothes
Props
Granada

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rodríguez Luna, Sara. “Nota pintoresca y de buen gusto”: arte efímero en la Cabalgata de Reyes Magos de Granada en sus primeras décadas de actividad (1912-1936).” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 182-202. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8492>.

© 2023 Sara Rodríguez Luna. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

El antecedente más remoto de las cabalgatas de reyes, lo encontramos en la representación del episodio de la Epifanía que se realizaba en el interior de los templos durante la Edad Media¹. Esta festividad religiosa alcanzó un gran desarrollo en el siglo XX con las famosas cabalgatas, que cada 5 de enero recorren las principales calles de las ciudades y pueblos, ofreciendo una exhibición animada y colorida de personajes, fuegos artificiales, música, animales y carrozas.

La cabalgata de Reyes Magos de Granada es uno de esos primeros ejemplos que incorpora todo ese despliegue escenográfico, en la configuración de una fiesta que ha llegado hasta la actualidad con sus múltiples particularidades. La primera que tuvo lugar en la ciudad data del año 1912, un proyecto que se estableció con la idea de llevar juguetes a los niños pobres y enfermos, en especial a los asistidos en asilos y hospitales. Pronto se extendería a los niños de los centros de enseñanza, con una clara proyección de futuro. Tan original iniciativa surgió del Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, coincidiendo con la creación de la sección para la Defensa y Divulgación de los Derechos del Niño².

Desde sus comienzos, la cabalgata no descuidó el aspecto estético de la misma: “procurando siempre que sea una nota pintoresca y de buen gusto”³. Expresiones como “vistosa” o “artística” jalonan la prensa local de la época. En la documentación es posible localizar referencias a ello: “se nombre comisión encargada de la dirección artística y organización de la Cabalgata”⁴. Durante estos años, se insistió en esa dualidad entre la parte artística y administrativa de la cabalgata⁵.

En consecuencia, se pueden distinguir dos aspectos importantes en las tareas organizativas. Por un lado, aquellas encaminadas a ese fin benéfico, enfocadas en la recaudación del dinero necesario para el reparto de juguetes (a través de donativos, subastas,

* Este trabajo se ha realizado en el marco de un contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU 2019) otorgado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1. Elías de Mateo Avilés, *Breve historia de la cabalgata de Reyes en Málaga* (Granada: Osuna, 2003), 14.
2. Roque Hidalgo Álvarez, Carmen Morente Muñoz, y Julio Pérez Serrano, *Granada durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Los retos de la modernización autoritaria* (Granada: Comares, 2020), 248.
3. Documentación de la fiesta de Reyes Magos, Expedientes de actividades culturales, 1927-1928, Fondo Centro Artístico, Literario y Científico, C. 59, Exp. 15, Archivo Histórico Municipal de Granada (AHMG), Granada.
4. Actas de la Sección de Avance cultural y deportivo, Libros de actas, 15 de diciembre de 1932, Fondo Centro Artístico, Literario y Científico, L. 10, AHMG, Granada.
5. Actas de la Sección de Avance cultural y deportivo, Libros de actas, 27 de noviembre de 1935.

festivales, bailes o exposiciones de arte), y las gestiones para su entrega en los centros benéficos. Sin olvidar el reparto anual de cada 6 de enero mediante vales canjeables por un juguete, también para niños de familias necesitadas, pero que no estaban recluidos en asilos. Por otro lado, aquella vertiente que será desarrollada a lo largo del texto y que tiene que ver más con el espectáculo que ofrecía la cabalgata: tipo de vestuario, decoración de las carrozas, iluminación, integrantes de la comitiva o estructura del desfile.

Preparativos

La tendencia era conservar de un año para otro todo lo que fuese posible, pues la prioridad era repartir el máximo de juguetes. Es por ello que todo el material de atrezzo se arreglaba⁶ o se compraba. En la documentación se advierten una serie de gastos habituales: bengalas, alquiler de animales, carrozas, trajes del teatro para la cabalgata⁷ o alquiler de pelucas⁸, así como la contratación de servicios de carpintería⁹ y la compra de carretas¹⁰. Estas tenían diferentes usos: transportar los coros de pastores que iban cantando villancicos o a los propios Reyes Magos u otros personajes (Fig. 1). Todas lucían muy bien adornadas, entre las que encontramos: cuadrigas de gladiadores romanos¹¹, carrozas navideñas (como el árbol de Noel iluminado y rodeado de juguetes¹²), o carrozas temáticas. Pero estas ya en la década de los 30, como por ejemplo la que salió en la cabalgata de 1933, representando una casa típica granadina con un zapato en el tejado¹³, una "casa albaicinerá"¹⁴, poniendo de manifiesto ese gusto por lo popular.

Sin duda, el vestuario de los personajes era algo fundamental, especialmente el de los Reyes Magos: "los vistosos trajes que lucieron los tres Reyes y sus respectivos séquitos"¹⁵. Se hacían trajes para toda la comitiva, muchos se reaprovechaban, pero es recurrente la partida de telas en la relación de gastos que estaría destinada a este fin. A

6. Actas de la Sección de Avance cultural y deportivo, Libros de actas, 20 de diciembre de 1935.

7. Cargaremes relativos al reparto de juguetes, Cargaremes, 1913, Fondo Centro Artístico, Literario y Científico, C. 14, Exp. 45, AHMG, Granada.

8. Reparto de juguetes a los niños pobres, Libros auxiliares y registros de cuentas, 1913-1914, Fondo Centro Artístico, Literario y Científico, L. 110, AHMG, Granada.

9. Liquidación y facturas de la cuenta de los Reyes Magos, Cuentas de gastos e ingresos, 1917-1918, Fondo Centro Artístico, Literario y Científico, C. 43, Exp. 12, AHMG, Granada.

10. Actas de la Sección de Avance cultural y deportivo, Libros de actas, 12 de diciembre de 1934.

11. "Los Reyes Magos: La cabalgata de anoche," *Gaceta del sur*, 6 de enero de 1928, 1.

12. "La Cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1927, 1.

13. "La cabalgata de los Magos," *Noticiero Granadino*, 6 de enero de 1933, 1.

14. "Añoche salió la cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1933, 2.

15. "Los Magos en Granada," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1914, 1.



Fig. 1. Carroza en el Pósito de grano, calle Alhóndiga, 1930. © Fotografía: Ayuntamiento de Granada, Archivo Histórico Municipal, Granada.

veces las telas eran cedidas por algún comercio¹⁶, y posteriormente se procedía a la confección o arreglo de los trajes, por lo que normalmente se contrataban los servicios de costureras¹⁷. Con respecto al diseño de los mismos, solamente ha sido posible constatar la autoría del señor Parrizas en 1934, socio del Centro, quien realizó los dibujos que sirvieron como modelos para los trajes de la cabalgata de ese año¹⁸.

Se hacía acopio de todos los complementos necesarios para caracterizar a los diferentes personajes, bien se adquirían o se arreglaban si estos eran reutilizables¹⁹. Hallamos floretes, coronas, turbantes, tocados de todo tipo, estandartes, cascos, armaduras, sombreros, cinturones, collares o abalorios para adornar. Se hacían prendas, además de para los Reyes Magos, para reinas, heraldos, guerreros, reina egipcia, escoltas...²⁰. Ningún detalle quedaba des-

cuidado, como por ejemplo el arreglo de peluquería²¹. La prensa a menudo aludía a los comercios donde se confeccionaban los trajes y otros complementos como los cascos o corazas: la Casa de Silver, la Casa de los señores Castilla...²².

16. "Centro Artístico: Cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1922, 1.

17. Liquidación y facturas de la cuenta de los Reyes Magos.

18. Actas de la Sección de Avance cultural y deportivo, Libros de actas, 7 de noviembre de 1933.

19. Actas de la Sección de Avance cultural y deportivo, Libros de actas, 12 de diciembre de 1934.

20. Documentación relativa a la organización de la fiesta de Reyes Magos, Expedientes de actividades culturales, 1932-1933, Fondo Centro Artístico, Literario y Científico, C. 57, Exp. 14, AHMG, Granada.

21. Liquidación y facturas de la cuenta de los Reyes Magos.

22. "Centro Artístico: Cabalgata de los Reyes Magos," *Gaceta del sur*, 1 de enero de 1929, 3.



Fig. 2. Reyes, reinas y comitiva, 1927. © Fotografía: Ayuntamiento de Granada, Archivo Histórico Municipal, Granada.



Fig. 3. Reyes, reinas y pajes, 1930. © Fotografía: Ayuntamiento de Granada, Archivo Histórico Municipal, Granada.

De acuerdo con las descripciones en prensa y las fotografías conservadas, es posible dar algunas pinceladas sobre el vestuario. Este presentaba influencias orientales con ricos estampados, telas coloridas y variedad de complementos (Figs. 2, 3 y 4). Destaca cierta influencia egipcia en los atuendos y personajes, por lo que habría que entender de una manera amplia el término oriental, más en consonancia con los orientalismos del siglo XIX, que incluían también otras regiones dentro de ese término como podría ser el norte de África. Esa herencia, enriquecida con la literatura de viajes y la abundancia de pinturas, grabados o dibujos sobre este tema, además del pasado nazarí de la ciudad, tendría su influencia en la implantación de los tipos estéticos presentes en estas primeras cabalgatas, sin desviarse del foco de inspiración principal que sería el relato bíblico.



Fig. 4. Reyes en Carmen de los Mártires, 1929. © Fotografía: Ayuntamiento de Granada, Archivo Histórico Municipal, Granada.

Ya se observa ese aspecto estético en el primer año de salida de la cabalgata: “en ordenado y artístico conjunto, y revestidos con ricos trajes orientales, cuyo brillo y alegres colores resaltaban á la luz de tradicionales antorchas”²³. Tendencia que seguirá en

23. “La cabalgata de anoche,” *Gaceta del sur*, 6 de enero de 1912, 1.

crónicas posteriores, que no dejan de referirse a las ricas y vistosas vestimentas de los personajes²⁴. Había años que algunos trajes causaban más admiración que otros, como en 1922, por ejemplo: "Llamó poderosamente la atención el magnífico traje que lucía el celebrado escultor señor Molina de Haro... Jamás hemos visto tan hermosa variedad de trajes"²⁵. Así como el traje que llevó el rey Baltasar en la cabalgata de 1914, a lomos de un caballo blanco de raza árabe, con "corona orlada de piedras preciosas. Regio manto de púrpura pendía de sus reales hombros"²⁶.

No se han de olvidar otros complementos textiles, como las telas y tapices que decoraban los elementos de atrezo, como gualdrapas para los "caballos y carros"²⁷ o para los palanquines. En la cabalgata de 1929²⁸, el diseño lo llevó a cabo el dibujante Antonio López Sancho y sus talleres, quienes fabricaron un tapiz de doce metros cuadrados²⁹ que cubría la carroza con los juguetes³⁰.

Salida de la cabalgata

La cabalgata de Reyes se configura como todo un espectáculo para los sentidos, sin dejar de ser una seña de identidad cultural, un proyecto de creación colectiva, palpable a partir de sus símbolos y elementos, con una clara influencia de la estética barroca en la teatralidad de las carrozas, desfile y en la incorporación de representaciones escénicas basadas en el relato bíblico, con un claro protagonismo de lo popular. Por todo ello, es difícil definir este evento únicamente como fiesta, ritual, espectáculo o tradición, pues se aproxima a todos esos significados sin adherirse a ninguno por completo, participando de todos ellos.

Itinerario y comitiva

En los primeros años de vida de la cabalgata, la comitiva comenzó a organizarse en la propia sede del Centro Artístico. A medida que se fue consolidando, esta se hizo más

24. "Los Reyes Magos," *Noticiero Granadino*, 6 de enero de 1920, 2.

25. "La Cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1922, 2.

26. "Los Magos en Granada," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1914, 1.

27. Documentación relativa a la organización de la fiesta de Reyes Magos.

28. "La Cabalgata del Centro Artístico," *Granada Gráfica*, enero de 1929, 15.

29. "Centro Artístico, Cabalgata de los Reyes Magos," *Gaceta del sur*, 1 de enero de 1929, 3.

30. "La cabalgata de los reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1929, 1.

numerosa, y los apoyos de otras instituciones fueron mayores. El cortejo recorría las principales calles granadinas (Gran Vía, Triunfo, Hospicio, San Juan de Dios, Duquesa, Mesones y Reyes Católicos)³¹, si bien es verdad que con algunas modificaciones a lo largo de los años: cambios en el sentido del itinerario a consecuencia de intervenciones urbanísticas o debido a la elección del lugar de salida y llegada de la cabalgata. Con respecto a este último aspecto: desde 1912³² a 1919³³ se organizó en el Centro Artístico; entre 1920³⁴ y 1924³⁵ en el Ayuntamiento; en 1925 se elige la explanada de los Escolapios³⁶; en 1926 de nuevo en el Centro Artístico³⁷; entre 1927³⁸ y 1929³⁹ en el castillo de Bibataubín; entre 1930⁴⁰ y 1932⁴¹ saldría del antiguo pósito de grano al que se accedía por la calle Alhóndiga y a partir de 1933⁴² desde la plaza de toros del Triunfo. La tónica habitual era conformar la comitiva en el lugar escogido cada año y desde allí iniciar el recorrido, no obstante se ha podido constatar como novedad que, tanto en 1922⁴³ como en 1923⁴⁴, se organizaron tres comitivas, una por cada rey, que salieron previamente desde distintos lugares, para confluir en la cabalgata general que se originó en el Ayuntamiento.

El desfile fue ampliándose, aumentando en número de participantes, atrezo e innovaciones (Fig. 5). Aquella primera cabalgata de 1912, que contó con una sección de la guardia municipal a caballo, hacheros con bengalas, los tres Reyes Magos a caballo, palafreneros, un dromedario, acémilas con juguetes y banda de música del Centro de Gracia⁴⁵, se fue desarrollando con grandes novedades, aunque algunos aspectos de la estructura del desfile permanecieron invariables, como los miembros de la guardia municipal montada que abrían y cerraban el desfile. Se puede constatar el incremento en el número de personajes y la incorporación de otros nuevos: beduinos, esclavos, pajes, palafreneros, árabes, hebreos, pastores, odaliscas, escoltas o abaniqueros (Figs. 6 y 7). Es curioso cómo los cronistas, contagiados por ese espíritu mágico de la fiesta, incluyen ciertas dosis de fantasía en sus descripciones, con beduinos que requerían de

31. "Centro Artístico: Cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1920, 3.

32. "Última hora local: Los reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1912, 3.

33. "El paso de los Reyes: La Comitiva," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1919, 1.

34. "Centro Artístico: Cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1920, 3.

35. "La Cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1924, 2.

36. "La Cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1925, 3.

37. "Centro Artístico: La cabalgata," *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1926, 3.

38. "La Cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1927, 1.

39. "Centro Artístico: Cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1929, 1.

40. "La Cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1930, 1.

41. "Cabalgata de Reyes Magos y reparto de juguetes a los niños," *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1932, 3.

42. "Añoche salió la cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1933, 2.

43. "Centro Artístico: Cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1922, 1.

44. "La cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1923, 3.

45. "Última hora local: Los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1912, 3.



Fig. 5. Granada Gráfica, *La Cabalgata de los Reyes Magos*, película de López Sancho, marzo de 1922. © Fotografía: Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros, Granada. Disponible en la Biblioteca Virtual de Andalucía, <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=102239>.

intérpretes⁴⁶ o reinas llegadas desde lejanos países⁴⁷, sin olvidar identificar con nombres y apellidos a los socios del Centro y otros colaboradores que encarnaban aquellos personajes, sobre todo los que se disfrazaban de Reyes Magos.

Progresivamente, se introdujeron más carrozas con pastorcillos que cantaban villancicos y tañían instrumentos pastoriles, así como el número de bandas de música, además del

46. "Cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1920, 3.

47. "El día de Reyes en Granada: La Cabalgata," *La publicidad*, 6 de enero de 1935, 1.



Fig. 6. Granada Gráfica, *La Cabalgata del Centro Artístico*, enero de 1929. © Fotografía: Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros, Granada. Disponible en la Biblioteca Virtual de Andalucía, <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=102239>.

Al Centro Artístico le cabe el honor de haber sido quien inició la primera Cabalgata de Reyes. Después otras poblaciones la han seguido estudiando y copiando con todo detalle estas fiestas de Reyes que con tanta brillantez organiza el Centro. La cabalgata de este año ha superado a las anteriores. La grandeza y el esplendor de la de este año lo muestran las fotografías de esta plana, debidas al arte del notable fotógrafo Torres Molina, que ha copiado de manera tan maravillosa los principales grupos de esta Cabalgata, tan estupendamente ideados por el insustituible presidente del Centro D. Juan José Santa Cruz.

A dar esplendor a esta fiesta ha contribuido también el genial dibujante López Sancho, quien con las telas y tapices confeccionados en sus populares talleres, ha dado la nota de color y brillantez que tanto ha agradado en la fiesta de Reyes de este año. Fueron los Reyes, lujosamente vestidos y caracterizados, los distinguidos jóvenes D. Antonio Prieto, D. Emiliano Quintana y D. José Jiménez Baeza.

aumento de animales que se alquilaban⁴⁸ (caballos, mulas, acémilas o camellos). Se empleaban extraordinarios elementos de atrezo, como palanquines, carrozas, carretas, pebeteros, abaniqueros, estandartes y pendones de la ciudad y del Centro Artístico. A lo que habría que añadir la quema de incienso a lo largo del recorrido⁴⁹ y el reparto de caramelos que en prensa se menciona tanto en 1935⁵⁰ como en 1936⁵¹, aunque en años anteriores

48. Liquidación y facturas de la cuenta de los Reyes Magos.

49. "La cabalgata de Reyes Magos constituyó un triunfo para el Centro Artístico," *El Defensor de Granada*, 7 de enero de 1936, 1.

50. "El día de Reyes en Granada: La Cabalgata," *La publicidad*, 6 de enero de 1935, 1.

51. "La cabalgata de Reyes Magos constituyó un triunfo para el Centro Artístico," *El Defensor de Granada*, 7 de enero de 1936, 1.

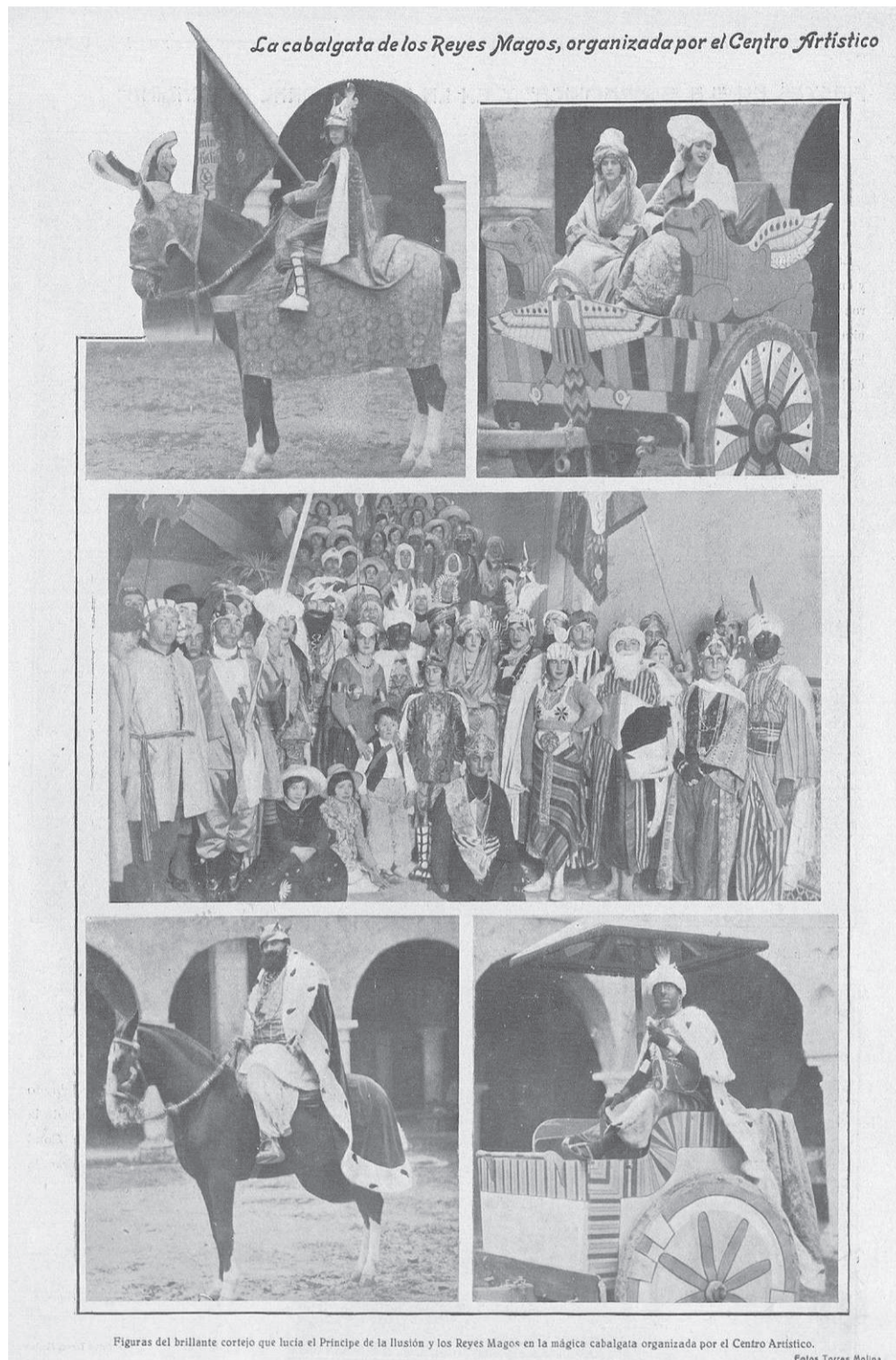


Fig. 7. Granada Gráfica, *La Cabalgata de los Reyes Magos, organizada por el Centro Artístico*, enero de 1930.
 © Fotografía: Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros, Granada. Disponible en la Biblioteca Virtual de Andalucía, <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=102239>.

se alude, como antecedente, al reparto de dulces a los niños del hospicio, como se hizo en la primera cabalgata de 1912: "Además del regalo de juguetes por los Reyes Magos, los niños del Hospicio fueron obsequiados también por cuenta de la distinguida esposa del presidente de la Diputación D.^a Amelia Yaquero de Aguilera Moreno, que ayer celebraba su fiesta onomástica, con gran cantidad de dulces, galletas y bollos de aceite"⁵².

52. "Última hora local: Los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1912, 3.



Fig. 8. Trino Guevara y Henares, *Reyes Magos y Reinas*, 1927. © Fotografía: Ayuntamiento de Granada, Archivo Histórico Municipal, Granada.

Pero sin duda, la novedad más original que descubrimos en estas décadas es la incorporación de tres reinas en la comitiva junto a los Reyes Magos (Fig. 8). Así lo señala la prensa en la cabalgata de 1927⁵³, en la que aparecieron por primera vez en la parte central del desfile con su corte, seguidas de los Reyes Magos. Ya se venía advirtiendo la importancia que iba adquiriendo la presencia femenina, pues en la cabalgata de 1925⁵⁴ se incluyeron odaliscas, y en la de 1926⁵⁵ una sultana en palanquín. La cabalgata granadina podría haber sido pionera en incluir tres reinas en sus desfiles, sin embargo la falta de estudios sobre el resto de cabalgatas españolas, con algunas excepciones⁵⁶, impide poder aseverarlo con total rotundidad. Sí es posible constatar la aparición de una reina

53. “La Cabalgata de los Reyes Magos,” *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1927, 1.

54. “La fiesta de los niños: La Cabalgata de los Reyes Magos,” *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1925, 3.

55. “La fiesta de anoche,” *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1926, 1.

56. Para un estudio más profundo sobre el resto de cabalgatas españolas, véanse: Vicente Flores Luque, *La cabalgata de los Reyes Magos. Sevilla, 1918-1992* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992); José Domínguez León, *La Cabalgata de Reyes Magos del Ateneo de Sevilla* (Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2001); Rafael Coloma Payá, *Centenario de la cabalgata de Reyes Magos de Alcoy* (Alicante: Asociación de Amigos y Damas de los Reyes Magos, 1985); Pedro Montoliú Camps, *Fiestas y tradiciones madrileñas* (Madrid: Sílex, 1990).

en otra cabalgata, concretamente en la del Alcoy, pero en este caso se trataría de un personaje histórico, la "carroza de D.^a Violante"⁵⁷, que se incluyó por primera vez en 1886.

El caso es que tal idea debió agradar enormemente pues seguirían estando presentes en años sucesivos, tanto es así que para la de 1934, uno de los miembros de la comisión, el Sr. Águilas, pide expresamente "que en la cabalgata figuren tres reinas, pues ello hace más vistoso el cortejo, así se acuerda"⁵⁸. Se les va a dar un protagonismo, casi similar al de los Reyes Magos, sobre todo en los primeros años de su aparición. Ello se observa en las fotografías, retratados juntos, en las vestimentas tan cuidadas como las de los Reyes, y especialmente en la ubicación que ocupaban dentro del desfile, siempre próximas a ellos, ya fuesen delante (cabalgatas de 1927⁵⁹, 1928⁶⁰, 1929⁶¹ y 1932⁶²) o detrás (cabalgatas de 1930⁶³, 1931⁶⁴, 1933⁶⁵, 1934⁶⁶ y 1936⁶⁷), montadas a caballo, en palanquín o en carrozas.

No obstante, según vaya perdiendo impacto la novedad, comienza a diluirse su importancia, al menos es lo que se percibe de la prensa, con confusiones entre personajes, como en la cabalgata de 1934: "reinas y favoritas en palanquín"⁶⁸. A veces sin mencionarlas, como hace *El Defensor* en la de 1935: "...carro con las favoritas... dos preciosas princesas en palanquín... bellísima princesita a caballo"⁶⁹. Aunque *La publicidad* identificaría a estas princesas como las "Reinas"⁷⁰. En cualquier caso, a pesar de que el término "las reinas favoritas"⁷¹ se manifiesta desde los primeros años de incorporación, es evidente la pérdida progresiva del protagonismo de estas en la cabalgata, correlativa al progresivo aumento de otros personajes femeninos (princesas, sultanas, etc.).

57. "Alcoy y su región," *El Serpis*, 6 de enero de 1886, 1.

58. Actas de la Sección de Avance cultural y deportivo, Libros de actas, 27 de diciembre de 1933.

59. "La fiesta de anoche: La cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1927, 1.

60. "La Cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1928, 1.

61. "La Cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1929, 1.

62. "La Cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1932, 1.

63. "La Cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1930, 1.

64. "La Cabalgata de Reyes Magos, del Centro Artístico," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1931, 1.

65. "Añoche salió la cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1933, 2.

66. "La Cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1934, 3.

67. "La cabalgata de Reyes Magos constituyó un triunfo para el Centro Artístico," *El Defensor de Granada*, 7 de enero de 1936, 1.

68. "La Cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1934, 3.

69. "Añoche salió la Cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1935, 2.

70. "El día de Reyes en Granada: La Cabalgata," *La publicidad*, 6 de enero de 1935, 1.

71. "La fiesta de anoche: La Cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1928, 1.

El trono del Hospicio Provincial

Tres eran los establecimientos habituales que se visitaban durante el recorrido para la entrega de juguetes: Hospicio Provincial, asilo de San Rafael y hospital de San Juan de Dios. Pues el resto de centros y escuelas recogían los juguetes que les correspondían previamente o se les repartían papeletas para que fueran canjeadas por un juguete en el reparto anual que se hacía al día siguiente, cada 6 de enero. Papeletas que, además, se ponían a la venta para quienes quisieran obsequiar con un juguete a un niño necesitado.

Entre los centros de beneficencia señalados, mención especial merece el Hospicio Provincial, que estaba ubicado en el Hospital Real. En el mismo, se levantaba un trono con decorados, la prensa ofrece sucinta información sobre este trono, que se encontraba ubicado en el interior y con adornos que lo cubrían: tapices⁷², luces eléctricas de colores⁷³ o incluso pinturas como una reproducción de la tabla de Rubens, *La Adoración de los Pastores*⁷⁴. A veces, se hace referencia a la creación de una tribuna aparte para público e invitados, arreglada con colgaduras con los colores nacionales⁷⁵. A su llegada al hospicio, los Reyes eran recibidos por diversas autoridades al son de la Marcha Real interpretada por la banda (Fig. 9), que amenizaba con su música el reparto. La fachada, al igual que la crujía interior, también se iluminaba con focos eléctricos⁷⁶. Tuvo que ser un elemento muy llamativo y admirado por todos, pues en 1918 el reparto no fue tan sugerente como en años anteriores, debido a que la compañía eléctrica no pudo facilitar el suministro eléctrico para la iluminación de la fachada⁷⁷.

Las visitas al hospicio continuaron aun cuando se llevó a cabo un cambio de sede en la década de los 30. En 1926 la Diputación Provincial había comprado unos terrenos del cortijo de San Nicolás, ubicados en las inmediaciones de Ogíjares y Armilla, para la construcción de una leprosería regional⁷⁸. Sin embargo, la situación del hospicio no era adecuada para los infantes, hay que recordar que convivían en condiciones lamentables, junto con ancianos y enfermos mentales. Un suceso que ejemplifica muy bien

72. "La fiesta de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 7 de enero de 1913, 1.

73. "El paso de los Reyes," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1919, 1.

74. "Centro Artístico: La Cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1921, 1.

75. "El paso de los Reyes," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1919, 1.

76. "Última hora local: Los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1912, 3.

77. "Los Reyes Magos," *Gaceta del sur*, 5 de enero de 1918, 2.

78. Antonio Troya, Sara Navarro, y Amalia Gijón, coords., *Casa Cuna. De leprosería a hospicio* (Granada: Imprenta Provincial, Diputación de Granada, 2023), 9. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Complejo Centros Sociales de la Diputación de Granada, 28 de abril de 2023-28 de junio de 2023.



Fig. 9. *Banda de Música, Hospicio, 1923-1934.* © Fotografía: Fondo Fotográfico de Beneficencia, Archivo de la Diputación Provincial, Granada. Disponible en <https://www.dipgra.es/contenidos/archivo-fotografico-beneficencia/>.

la penosa situación en la que se encontraban los pequeños, sucedió en 1930, en un periodo de poco menos de un mes murieron 14 niños a consecuencia de una negligencia médica en la aplicación de un tratamiento experimental para la tiña con sales de talio⁷⁹. Se decide convertir en Hospicio Provincial la leprosería regional, el realojo de los niños se produce en 1932⁸⁰, pues para la cabalgata de 1933 y tras el recorrido, los Reyes se desplazaron en un vehículo al nuevo establecimiento "que la Diputación ha construido en Los Ogíjares"⁸¹, ya que la nueva ubicación quedaba lejos del centro⁸². Parece que en esta nueva sede se dejó de levantar el trono habitual, aunque continuaron embelleciendo el lugar, como se indica en 1933: "luciendo el establecimiento artístico alumbrado y otros exornos en la sala donde se verificó la entrega de dones y presentes"⁸³.

79. Miguel Ruiz de Almodóvar Sel, *Tragedia en el hospicio* (Granada: Archivo Museo Ruiz de Almodóvar, 2007).

80. Troya, Navarro, y Gijón, *Casa Cuna*, 14-15.

81. "El día de Reyes: La cabalgata de los Magos," *Noticiero Granadino*, 6 de enero de 1933, 1.

82. Actas de la Sección de Avance cultural y deportivo, Libros de actas, 27 de diciembre de 1933.

83. "Anoche salió la cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1933, 2.

Además de la decoración del hospicio, algunos años se hace referencia al embellecimiento de las calles por donde pasaba el desfile. El asilo de San Rafael, por ejemplo, solía presentar alguna decoración como colgaduras en los balcones⁸⁴ e iluminación de la fachada⁸⁵, al igual que la fachada del Centro que también se alumbraba⁸⁶. Pero la decoración de las calles no es un aspecto al que se aluda recurrentemente en la prensa para esta festividad, una diferencia con respecto a otras fiestas populares granadinas, como la del Corpus, donde el engalanamiento de los balcones o el saneamiento previo de las calles sí están muy documentados.

Iluminación y acompañamiento musical

Otro elemento fundamental era la iluminación, con la presencia de antorchas, disparos de cohetes, quema de bengalas, luminarias, palmas reales y hachones⁸⁷. También se solían encender bengalas en los balcones de las calles por donde pasaba el desfile⁸⁸ y faroles estrellados que aderezaban la comitiva, destacando el "farolón en forma de estrella"⁸⁹ que la abría. La estrella de Oriente hizo su aparición en la cabalgata a mediados de la década de los 20⁹⁰, situándose al comienzo de la misma. Estaba iluminada, al menos eso se indica en la cabalgata de 1928⁹¹, año en el que además se le hizo un homenaje, pues estuvo colocada en la fachada del Centro Artístico hasta el comienzo del desfile, momento en el que se dispuso a la cabeza⁹².

La música no podía faltar en todo este cortejo, con coros de niños cantando villancicos y bandas de música de cornetas, trompetas y tambores. Siempre presente la banda municipal y la del hospicio, y a veces se sumaban otras: banda del Regimiento de Córdoba, del Centro de Gracia, del Ave María, del Regimiento de Lusitania o la del Regimiento de Infantería de Lepanto. Asimismo, en torno a la cabalgata surgían otras formas artísticas como villancicos o poemas.

84. "La Cabalgata de Reyes," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1924, 2.

85. "Última hora local: Los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1924, 3.

86. Tania Fernández de Toledo, *El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada* (Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada), 99.

87. Cargaremes relativos al reparto de juguetes.

88. "La cabalgata de los Reyes Magos," *La publicidad*, 6 de enero de 1912, 6.

89. "La cabalgata de los Reyes," *Noticiero Granadino*, 6 de enero de 1922, 1.

90. "La Cabalgata de los Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1925, 3.

91. "Los Reyes Magos: La cabalgata de anoche," *Gaceta del sur*, 6 de enero de 1928, 1.

92. "La Cabalgata de Reyes Magos," *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1928, 1.

Una obra de arte total

Colores, olores, música, luces o construcciones móviles, todo constituía una obra que iba más allá de la categorización del arte tradicional, transgrediendo las fronteras entre las artes. Una gran obra de arte total que se exhibía en las calles, por y para los granadinos. Este espectáculo nos remite a esas grandes celebraciones de épocas pasadas. Los estudios más numerosos a este respecto se centran en la arquitectura efímera del periodo moderno, pues a través de arquitecturas, simbologías y escenografías, se transmitía a la sociedad una imagen de exaltación del poder, ya proviniese de la monarquía o de la Iglesia, que penetraba en la sociedad. La arquitectura efímera gozó de un gran desarrollo durante el Renacimiento y el Barroco, llegó a su máximo apogeo con construcciones asociadas a las celebraciones públicas (exequias, bodas y entradas reales, victorias militares...) que en algunos casos integraban diversos actos ceremoniales (procesiones, misas...). Como bien señala Antonio Bonet Correa, estas arquitecturas "pretendían producir efectos sorprendentes y causar admiración en todos aquellos que los contemplaban"⁹³.

Sin embargo, todo ese majestuoso desarrollo artístico ha ensombrecido, en cierta manera, la arquitectura efímera de otras épocas como así lo señala por ejemplo Luis Araus Ballesteros para las llevadas a cabo en la Baja Edad Media⁹⁴. Y, por supuesto, las posteriores, pues estas representaciones continuaron en la contemporaneidad⁹⁵, ampliándose con nuevos materiales y significados. En esta línea, señala la investigadora María del Mar Nicolás Martínez, que "esta ostentación decorativa se mantuvo como una norma a seguir en las grandes celebraciones del siglo XIX, a modo de expresar regocijo y pública alegría y como medio momentáneo de embellecer la ciudad"⁹⁶. Además, en el siglo XIX se va a prestar mayor atención al carácter popular de las festividades, resurgiendo incluso algunas con raíces religiosas pero renovadas, como sería el caso de las cabalgatas. Se ve una clara diferencia con respecto a otras épocas anteriores, pues la implicación de la ciudadanía ya no viene impuesta desde las instituciones de poder, perdiendo ese carácter oficialista que tenían aquellos festejos.

93. Antonio Bonet Correa, "La arquitectura efímera del Barroco en España," *Norba: Revista de arte*, no. 13 (1993): 23.

94. Luis Araus Ballesteros, "Celebraciones regias, religiosas y cívicas. Los mudéjares y la arquitectura efímera en la Castilla bajomedieval," en *Actas del XXII Congreso de Historia del Arte, Vestir la Arquitectura (Burgos, 19-22 de junio de 2018)*, eds. René Jesús Payo Hernanz, Elena Martín Martínez de Simón, José Matesanz del Barrio, y María José Zapaín Yáñez (Burgos: Universidad de Burgos, 2019), 1:115.

95. Helena Pérez Gallardo, "De lo efímero en la imagen lúcida Charles Clifford y la representación de arquitecturas efímeras en la fotografía del siglo XIX," en *La fiesta y sus lenguajes*, eds. Francisco Ollero Lobato y José Jaime García Bernal (Huelva: Universidad de Huelva, 2021), 401.

96. María del Mar Nicolás Martínez, "Fiestas, ornatos y arquitecturas efímeras en Almería durante el siglo XIX," en *Sociedad y espacio geográfico: homenaje a la profesora Esther Jimeno López*, eds. José Miguel Martínez López y Nazario Yuste Rossell (Almería: Universidad de Almería, 1995), 411.

La llegada de los Reyes Magos despertaba una gran admiración en la población, sobre todo infantil, congregando a un enorme gentío que abarrotaba las calles y balcones del recorrido, a semejanza de aquellas entradas reales durante la Edad Moderna. Esta arquitectura efímera móvil de la cabalgata producía un rápido impacto visual debido al tiempo limitado del recorrido. Fugacidad inherente a los elementos constructivos y decorativos empleados, económicos y poco resistentes, de fácil montaje, pero que permitían cierta capacidad de experimentación.

En cualquier caso, el objetivo principal de la cabalgata, que se configura como fundamento y origen, fue llevar juguetes a los niños pobres y enfermos de la ciudad. Procurando siempre ofrecer el mayor espectáculo posible a los más pequeños, con un compromiso claro de protección de la infancia. Sin olvidar otros de los beneficios que se aportaban a la comunidad como la creación de empleo y apoyo a los comercios locales. Una fiesta integradora que requería la participación de todos los granadinos, aunque la dirección la llevara el Centro Artístico, pero que estaba abierta a la población en su conjunto: "El centro Artístico espera que cuando la Cabalgata de Reyes desfile por Granada, todos los granadinos puedan sentir la íntima satisfacción de haber contribuido a esta sencilla y conmovedora obra de fraternidad cristiana"⁹⁷.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Municipal de Granada (AHMG). Granada. Fondos: Centro Artístico, Literario y Científico.

Fuentes bibliográficas

Araus Ballesteros, Luis. "Celebraciones regias, religiosas y cívicas. Los mudéjares y la arquitectura efímera en la Castilla bajomedieval." En *Actas del XXII Congreso de Historia del Arte, Vestir la Arquitectura (Burgos, 19-22 de junio de 2018)*, editado por René Jesús Payo Hernández, Elena Martín Martínez de Simón, José Matesanz del Barrio, y María José Zaparaín Yáñez, 1115-1120. Burgos: Universidad de Burgos, 2019.

97. Listado de donaciones para la subasta de Reyes Magos, Expedientes de actividades culturales, 1935-1944, Fondo Centro Artístico, Literario y Científico, C. 60, Exp. 13, AHMG, Granada.

- Bonet Correa, Antonio. "La arquitectura efímera del Barroco en España." *Norba: Revista de arte*, no. 13 (1993): 23-70.
- Coloma Payá, Rafael. *Centenario de la cabalgata de Reyes Magos de Alcoy*. Alicante: Asociación de Amigos y Damas de los Reyes Magos, 1985.
- De Mateo Avilés, Elías. *Breve historia de la cabalgata de Reyes en Málaga*. Granada: Osuna, 2003.
- Domínguez León, José. *La Cabalgata de Reyes Magos del Ateneo de Sevilla*. Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2001.
- Fernández de Toledo, Tania. *El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1989.
- Flores Luque, Vicente. *La cabalgata de los Reyes Magos. Sevilla, 1918-1992*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992.
- Hidalgo Álvarez, Roque, Carmen Morente Muñoz, y Julio Pérez Serrano. *Granada durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Los retos de la modernización autoritaria*. Granada: Comares, 2020.
- Montoliú Camps, Pedro. *Fiestas y tradiciones madrileñas*. Madrid: Sílex, 1990.
- Nicolás Martínez, María del Mar. "Fiestas, ornatos y arquitecturas efímeras en Almería durante el siglo XIX." En *Sociedad y espacio geográfico: homenaje a la profesora Esther Jimeno López*, editado por José Miguel Martínez López y Nazario Yuste Rossell, 409-426. Almería: Universidad de Almería, 1995.
- Pérez Gallardo, Helena. "De lo efímero en la imagen lúcida Charles Clifford y la representación de arquitecturas efímeras en la fotografía del siglo XIX." En *La fiesta y sus lenguajes*, editado por Francisco Ollero Lobato y José Jaime García Bernal, 399-424. Huelva: Universidad de Huelva, 2021.
- Ruiz de Almodóvar Sel, Miguel. *Tragedia en el hospicio*. Granada: Archivo Museo Ruiz de Almodóvar, 2007.
- Troya, Antonio, Sara Navarro, y Amalia Gijón, coords. *Casa Cuna. De leprosería a hospicio*. Granada: Imprenta Provincial, Diputación de Granada, 2023. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Complejo Centros Sociales de la Diputación de Granada, 28 de abril de 2023-28 de junio de 2023.

Fuentes periodísticas

- "Alcoy y su región." *El Serpis*, 6 de enero de 1886.
- "Anoche salió la Cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1935.
- "Anoche salió la cabalgata de Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1933.
- "Anoche salió la cabalgata de Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1933.
- "Cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1928.
- "Cabalgata de Reyes Magos y reparto de juguetes a los niños." *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1932.
- "Cabalgata de Reyes." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1920.

- "Centro Artístico, Cabalgata de los Reyes Magos." *Gaceta del sur*, 1 de enero de 1929.
- "Centro Artístico: Cabalgata de Reyes." *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1922.
- "Centro Artístico: Cabalgata de Reyes." *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1929.
- "Centro Artístico: Cabalgata de Reyes." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1920.
- "Centro Artístico: La Cabalgata de Reyes." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1921.
- "Centro Artístico: La cabalgata." *El Defensor de Granada*, 5 de enero de 1926.
- "El día de Reyes en Granada: La Cabalgata." *La publicidad*, 6 de enero de 1935.
- "El día de Reyes: La cabalgata de los Magos." *Noticiero Granadino*, 6 de enero de 1933.
- "El paso de los Reyes." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1919.
- "La cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1929.
- "La cabalgata de anoche." *Gaceta del sur*, 6 de enero de 1912.
- "La cabalgata de los Magos." *Noticiero Granadino*, 6 de enero de 1933.
- "La Cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1922.
- "La Cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1925.
- "La Cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1927.
- "La Cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1932.
- "La Cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1934.
- "La cabalgata de los Reyes Magos." *La publicidad*, 6 de enero de 1912.
- "La cabalgata de los Reyes." *Noticiero Granadino*, 6 de enero de 1922.
- "La cabalgata de Reyes Magos constituyó un triunfo para el Centro Artístico." *El Defensor de Granada*, 7 de enero de 1936.
- "La Cabalgata de Reyes Magos, del Centro Artístico." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1931.
- "La Cabalgata de Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1930.
- "La Cabalgata de Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1928.
- "La cabalgata de Reyes." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1923.
- "La Cabalgata de Reyes." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1924.
- "La Cabalgata del Centro Artístico." *Granada Gráfica*, enero de 1929.
- "La fiesta de anoche: La Cabalgata de Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1928.
- "La fiesta de anoche: Recorre las principales calles del centro de la Ciudad la Cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1926.
- "La fiesta de los niños: La Cabalgata de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1925.
- "La fiesta de los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 7 de enero de 1913.
- "Los Reyes Magos." *Gaceta del sur*, 6 de enero de 1913.
- "Los Reyes Magos, en Alcoy." *El Heraldo de Madrid*, 6 de enero de 1906.
- "Los Magos en Granada." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1914.
- "Los Reyes Magos." *Gaceta del sur*, 5 de enero de 1918.
- "Los Reyes Magos." *Noticiero Granadino*, 6 de enero de 1920.

"Los Reyes Magos: La cabalgata de anoche." *Gaceta del sur*, 6 de enero de 1928.
"Última hora local: Los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1912.
"Última hora local: Los Reyes Magos." *El Defensor de Granada*, 6 de enero de 1924.




Visibilidad, afectos y marginalidad de mujeres mexicanas en la fotografía de Patricia Aridjis

Visibility, Affections, and the Marginality of Mexican Women in the Photography of Patricia Aridjis

Eunice Miranda Tapia

Universidad de Sevilla, España

emiranda1@us.es

 0000-0002-0953-459X

Recibido: 08/07/2023 | Aceptado: 03/10/2023

Resumen

En la fotografía contemporánea mexicana, destaca la producción artística de Patricia Aridjis, en la que se distingue una mirada que se sumerge entre los límites sociales que marginan a distintos colectivos de mujeres en México.

En este espacio, se realizará un breve recorrido por algunos de los proyectos fotográficos de Aridjis, como Arrullo para otros, Las horas negras y su reciente exposición Mujeres de peso, proyectos que han contribuido a generar otras narrativas visuales y que además han logrado posicionarse dentro del espacio museístico en la escena contemporánea mexicana, contribuyendo así, a la inserción de estas mujeres invisibilizadas, en el imaginario colectivo.

Abstract

In contemporary Mexican photography, the artistic production of photographer Patricia Aridjis stands out, showcasing a gaze that delves into the social boundaries that marginalize different groups of women in Mexico. In this text, we will take a brief journey through some of Aridjis' photographic projects, such as "Arrullo para otros" (Lullaby for Others), "Las horas negras" (The Dark Hours), and her recent exhibition "Mujeres de peso" (Women of Weight). These projects have contributed to generating alternative visual narratives and have also succeeded in establishing themselves within the museum space in contemporary Mexican scene. As a result, they contribute to the inclusion of these invisible women in the collective imagination.

Palabras clave

Fotografía contemporánea
México
Foto documentalismo
Mujeres artistas
Visibilidad
Marginalidad

Keywords

Contemporary Photography
Mexico
Documentary Photography
Women Artists
Visibility
Marginality

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Miranda Tapia, Eunice. "Visibilidad, afectos y marginalidad de mujeres mexicanas en la fotografía de Patricia Aridjis." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 204-221. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8319>.

© 2023 Eunice Miranda Tapia. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La labor fotográfica de Patricia Aridjis (Michoacán, México, 1960) se inicia hacia 1992, cuando comienza su trayectoria en el ámbito del fotoperiodismo formando parte de diversos medios de la prensa nacional. Sus primeras colaboraciones se gestaron en la cobertura de procesos electorales y también en la documentación del movimiento zapatista en Chiapas, además de realizar retratos de importantes personajes de la vida política y cultural en México.

Más adelante, a partir del año 2000, Aridjis inicia una labor fotográfica que se caracteriza por el desarrollo de diversos proyectos documentales en los que –a diferencia de la prisa que domina la producción foto periodística–, con paciencia, tiempo y reflexión, produce imágenes que conducen a profundas reflexiones sobre distintas problemáticas sociales del México contemporáneo. La fotógrafa estudió Comunicación Social en la Universidad Autónoma de México, quizá ello influya en el alto contenido social de los proyectos que desarrolla, en los que es evidente el interés por comunicar las distintas aristas de la sociedad.

La mirada de Aridjis se ha fijado en aspectos muy diversos, como los problemas medioambientales derivados de las instalaciones de combustible de Petróleos Mexicanos que han afectado a pobladores cercanos a pozos de quema de combustible. Con su proyecto realizado hacia el año 2013 en Nuevo Torno Largo, un pequeño poblado de Tabasco, Aridjis muestra una realidad social que ha quedado apartada de los reflectores de la prensa y con ello, logra dar voz a los personajes que parecen desplazarse hacia el último eslabón social, en el que sus vidas, testimonios y efectos logran salir a la superficie, ser vistos y existir, a través de su mirada y sus fotografías.

Esta es seguramente una de las mejores cualidades de la autora, además, por supuesto, de la gran calidad visual de su trabajo. Vinculado a esta capacidad, deseamos destacar en este espacio, los otros proyectos desarrollados por la autora en los que ha fijado su atención en los últimos años y que se caracterizan por mostrar diversas facetas de la condición de la mujer en México.

Aridjis ha realizado numerosos viajes, pero independientemente a sus destinos, nos interesa señalar que en esos viajes ha dirigido su mirada hacia lo más íntimo y privado de los personajes y vidas en las que se adentra. Su mirada, influida por una fuerte herencia de la práctica foto documentalista en México, se construye desde una visión crítica en

la que a partir de un lenguaje en esencia documentalista, relata otras realidades de personajes con los que teje profundas narrativas personales.

A lo largo de su dilatada carrera como fotógrafa, también ha logrado configurar una serie de discursos que van hilando sutilmente la idea de visibilidad de distintos grupos de mujeres que, por motivos distintos, habitan en el margen de lo visible: son mujeres que no agradan, que no son consideradas, que no deben ser vistas.

Es el caso de los proyectos que hemos seleccionado para compartir en este espacio: *Las horas negras*, trata sobre mujeres presas en distintos reclusorios de México. *Arrullo para otros* está centrado en visibilizar a las mujeres que cuidan de niños y niñas en casas de las clases privilegiadas en México, mientras dejan a sus hijos en sus humildes viviendas de las periferias urbanas o de sus pueblos de origen. Y, por último, en el proyecto *Mujeres de peso*, Aridjis retrata a mujeres cuyos cuerpos robustos se alejan de los estándares de belleza establecidos y exigidos por la sociedad contemporánea.

Aridjis comenta: "Mi aspiración como fotoperiodista es hacer visible lo invisible; darle profundidad y cercanía. Si una de mis imágenes logra conmover, me doy por bien servida; eso para mí es mucho"¹. En este breve estudio deseamos señalar, sobre todo, la primera cuestión que plantea la autora: hacer visible lo invisible, hacer visible a las mujeres que permanecen invisibles y a aquellas que la sociedad desea invisibilizar.

Las horas negras y la documentación de mujeres reclusas. Voz y libertad

En el proyecto fotográfico *Las horas negras* (Figs. 1, 2 y 3), Patricia Aridjis se acerca a las reclusas para lograr un retrato cercano e íntimo de la vida de mujeres que se encuentran en diversas cárceles femeniles de la Ciudad de México y de entornos cercanos. Este proyecto lo realizó durante siete años, desde el año 2000 y hasta el año 2007. En él describe con potentes imágenes acompañadas de cartas de las reclusas, el significado de la vida tras las rejas. En sus fotografías aborda aspectos complejos que discurren en diversos ámbitos, desde los más evidentes, es decir, la comprensión del concepto de libertad hasta la práctica de la maternidad en ese espacio. También aborda el modo en el que las internas se relacionan no sólo en un sentido de compartir celdas y espacios

1. Verónica de Santos, "Patricia Aridjis. Lo visible y lo invisible," *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, no. 594, 23 de noviembre de 2009, 16, consultado el 7 de marzo de 2023, <http://www.gaceta.udg.mx/wp-content/uploads/2020/02/594.pdf>.



Fig. 1. Patricia Aridjis, de la serie *Las horas negras*, 2000-2007. Fotografía. © Patricia Aridjis.



Fig. 2. Patricia Aridjis, de la serie *Las horas negras*, 2000-2007. Fotografía. © Patricia Aridjis.



Fig. 3. Patricia Aridjis, de la serie *Las horas negras*, 2000-2007. Fotografía. © Patricia Aridjis.

comunes, sino también en tanto comparten vidas, experiencias y destinos comunes en un espacio reducido y, por lo tanto, falta de intimidad. En las fotografías de Aridjis, acompañadas de algunos textos, se comprueba el modo en el que conviven las internas en espacios muy reducidos, pues llegan a dormir en una celda hasta quince mujeres, en un espacio de aproximadamente quince metros cuadrados. Estas imágenes evidencian las carencias de estos espacios, la ineficiencia del sistema penitenciario, la vulneración de los derechos de las reclusas, pero sin dejar de lado la representación humana y emocional de sus protagonistas. Es en ese espacio en el que la delicada labor fotográfica de Aridjis se diferencia y se sitúa. En un lugar en el que la voz es silenciada al tiempo que la libertad, Patricia Aridjis parece atravesar la propia función de la imagen fotográfica o de la labor foto documentalista, para establecer vínculos con las reclusas, acercarse a ellas, recibir con generosidad sus palabras y sus emociones escritas, las que acompañarán y complementarán un potente trabajo visual.

La relación entre verdad y la inevitable subjetividad presente en toda fotografía documental, ha sido un concepto frecuentemente debatido en el ámbito de la fotografía, especialmente en su función social. La historiadora de la fotografía documental y el fotoperiodismo en México, Rebeca Monroy, sitúa la labor fotográfica documentalista en un equilibrio entre verdad, verosimilitud y subjetividad, que depende en buen grado, de lo que ella denomina la ética de la visión. En una fotografía documental, señala la autora "se inserta la posibilidad de arreglar o no la fotografía, de incitar al personaje o modelo a actuar de determinada forma. A provocar realidades existentes, pero someterlas al efecto de una realidad alterada. Es que eso es permitido dentro del ámbito de la fotografía documental o periodística y hasta qué punto se debe aclarar la intervención de la mano o del concepto del fotógrafo en turno"².

En el trabajo de Aridjis, localizamos ese ir y venir entre la necesidad documentalista de reflejar la verdad y la visión creativa artística de la autora, en donde se debe situar, además, una temática compleja que exige un posicionamiento sobre lo que se fotografía. No es sólo el resultado estético de la imagen, su composición, no es sólo la calidad de la luz, el encuadre planificado, la posición de las reclusas –quizás dirigidas–, es también la ideología de la propia autora lo que va hilando todo el proyecto y su resultado final. Como menciona Rebeca Monroy: "se tiene que comprender que es un hecho factible que las fotos presenten bajo la factura de ese mundo creativo y expresivo del autor. Es decir, el propósito del fotógrafo es el de dar cabida a la expresión personal, bajo un

2. Rebeca Monroy Nasr, "¿Ante la mentirosa veracidad, la inverosímil realidad fotográfica?," *Patrimônio e Memória* 6, no. 1 (2010): 79.

planteamiento ideológico claro a partir de generar opinión, pero sobre acontecimientos o hechos que suceden cotidianamente”³.

Las horas negras, funciona pues, como una oportunidad visual para la fotógrafa, pero también como una oportunidad de llevar luz a lo que, según las reclusas, son injusticias en sus procesos penales, o por lo menos, irregularidades. Sumado a ello, Aridjis reflexiona sobre un aspecto puntual y altamente sensible: el modo en el que las mujeres en la cárcel son estigmatizadas y frecuentemente abandonadas por sus familias y sus parejas. Aridjis observa lo siguiente: mientras que, en las cárceles masculinas las visitas conyugales representan un momento de encuentro frecuente y plenamente establecido, en la cárcel femenina, esto ocurre con mucha menor frecuencia, pues es común que las mujeres sean pronto olvidadas por sus esposos o parejas y también por el resto de los nexos familiares y amistosos⁴. Aridjis da cuenta de ello en su proyecto y documenta también el modo en el que se establecen nuevos lazos amorosos entre las reclusas.

Durante el proceso de generación del proyecto, la fotógrafa establece una dinámica que refleja su modo de sumergirse en un tema y generar interconexiones con las protagonistas. En ocasiones sólo escucha, sin sacar su cámara, en otros momentos espera paciente y habla con las reclusas y con los hijos que algunas de ellas han tenido ahí y que crecen entre las rejas, al lado de sus madres. En otro momento del proyecto, realiza una pequeña exposición al interior del reclusorio, en el que las mujeres pueden verse, al fin, en una fotografía. Les pide que escriban sobre ellas, y esos textos acompañarán finalmente las imágenes en el libro que concentrará el proyecto. En ocasiones escucha mientras fotografía a las internas y ello refleja el nivel de conexión y compromiso de la fotógrafa con su trabajo. En palabras de la autora: “*Las horas negras* es un camino de ida y vuelta; desde el interior hacia afuera. Las imágenes y frases salen de la cárcel como una forma de liberación. Mi compromiso encontró las palabras precisas para ser descrito mientras retrataba a una mujer en su celda. Ella me pidió que la fotografiara porque era la única forma de salir de ahí”⁵.

Resulta relevante señalar también el modo en el que la fotógrafa observa el complejo modo en el que se desarrolla la maternidad dentro de la cárcel. En esos espacios, muchas mujeres prefieren criar a sus hijos e hijas porque permanecerán cerca de ellas, mientras que, si estuviesen fuera, estarían bajo la tutela de instituciones de gobierno.

3. Monroy Nasr, 84.

4. Zone Zero, “Patricia Aridjis / *Las horas negras* / Acotación,” consultado el 14 de abril de 2023, <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/aridjis/acotacion.html>.

5. Patricia Aridjis, *Las horas negras* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, UACM, 2007), 61.

Algunos de estos casos son registrados en el proyecto de Aridjis, por ejemplo, el caso de una niña de cuatro años que ha nacido y crecido dentro de la cárcel a un lado de su madre. La pequeña memoriza las respuestas a esta serie de preguntas:

- ¿Dulce, por qué vienes?
- Por daños a la salud
- ¿Cuántos años traes?
- Diez
- ¿Dónde te agarraron?
- En el aeropuerto
- ¿Con cuánto?
- Con dos kilos
- ¿Cuál es tu causa?
- Mi mamá.... María⁶.

Este texto se muestra junto a retratos de niños que crecen en la cárcel, en los que se puede observar la búsqueda formal constante de Aridjis, pero también su necesidad de vincular la historia de estas familias con la potencia de las imágenes para comunicar una microhistoria más dentro del universo de las prisiones femeninas.

En la descripción del proceso de trabajo, Aridjis señala lo siguiente:

Para hacer este trabajo fotográfico decidí permanecer por largas horas en el interior de algunos reclusorios para mujeres, principalmente en el Distrito Federal. Pensé que sólo así podría captar los sentimientos que rondan las celdas y los pasillos en esos lugares. La soledad, el lesbianismo (como paliativo para las necesidades afectivas), la autoflagelación y el intento de suicidio, son heridas que, como bocas abiertas en las muñecas de las manos, piden atención. Las drogas para evadirse, la maternidad e incluso la solidaridad, son habituales. En la prisión, la vida está siempre limitada por torres, por celadoras, por puertas, y por los horarios que definen las horas negras⁷.

6. Patricia Aridjis, "Las horas negras," *Elementos: Ciencia y cultura* 12, no. 57 (2005): 36, consultado el 14 de abril de 2023, <https://www.redalyc.org/pdf/294/29405705.pdf>.

7. Aridjis, 35.

Esta descripción, resume en gran medida el compromiso de Aridjis en este y en cada uno de los proyectos que desarrolla. En las fotografías se evidencia el trato respetuoso de la fotógrafa con esas mujeres, las fotografías aparecen como un testimonio a la vez empático que neutral y, sobre todo, les proporciona a esas mujeres la posibilidad de expresarse, ser ellas las protagonistas. Les da voz a través de sus cartas y les da identidad a través de los retratos que no ocultan su realidad. Registra sus cicatrices después de intentos de suicidio, registra su vida amorosa, la esperanza transmitida a través de una nueva fe religiosa que se muestra como un modo de aferrarse a una mejor vida. Registra el cambio de identidad sexual de algunas reclusas y las otras posibilidades de amor que se dan en la cárcel. Pero, eso no significa que dulcifique ese escenario ni las vidas que ahí se suceden. Lo contrario, Aridjis es capaz de ver más allá de la capa superficial del drama de la cárcel, y se sumerge en las emociones de las reclusas, en sus vivencias, en sus deseos de permanecer ahí (pues para algunas es mejor que estar fuera) o en sus deseos de recuperar la libertad y recomenzar una vida⁸.

Contraste de realidades y visibilidad de mujeres cuidadoras en *Arrullo para otros*

Patricia Aridjis comenzó *Arrullo para otros* (2008-2014, Figs. 4, 5 y 6) como parte de otros proyectos de largo plazo realizados en su ya dilatada carrera y permanencia en el Sistema Nacional de Creadores, un prestigioso apoyo que se le otorga a artistas de diferentes disciplinas que han demostrado un desarrollo constante y también altamente relevante en el escenario artístico mexicano. *Arrullo para otros* fue desarrollado en distintas ciudades de México a lo largo de siete años, es un proyecto centrado en mujeres que dedican su vida laboral al cuidado de niños de otras familias. Frecuentemente estas mujeres se trasladan a otras ciudades, se alejan de sus pueblos o de sus humildes casas en las periferias de las grandes ciudades, y se dedican al cuidado específico de los hijos e hijas de familias de las altas clases sociales en México. Este es, por lo tanto, un proyecto que retrata no sólo la labor de estas mujeres, sino que, captura al mismo tiempo el complejo contraste socioeconómico tan frecuente en la sociedad contemporánea de ese país.

8. Algunos de los textos proporcionados por las reclusas se encuentran también disponibles en Zone Zero, "Patricia Aridjis / Las horas negras / Letters," consultado el 14 de abril de 2023. <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/aridjis/letters.html>.



Fig. 4. Patricia Aridjis, de la serie *Arrullo para otros*, 2008-2014. Fotografía.
© Patricia Aridjis.



Fig. 5. Patricia Aridjis, de la serie *Arrullo para otros*, 2008-2014. Fotografía.
© Patricia Aridjis.



Fig. 6. Patricia Aridjis, de la serie *Arrullo para otros*, 2008-2014. Fotografía.
© Patricia Aridjis.

En sus fotografías localizamos contrastes, que se evidencian también en las raíces indígenas que tienen muchas de estas mujeres y que contrastan con la realidad social y económica de sus empleadores. Es muy común que estas mujeres vengan de comunidades rurales indígenas o de zonas marginadas de las ciudades, es también usual que comiencen su trabajo a edades muy tempranas, que apenas sepan leer y escribir y que mantengan sus lenguas tradicionales. Pero también, Aridjis observa con atención el traslado de estas mujeres a sus espacios de trabajo como un modo de alternar realidades. Su trabajo insiste en incidir sobre estos contrastes.

Por una parte, estas mujeres dedican su vida a cuidar a niños, pero, por otra parte, dejan en casa a sus propios hijos a los que no dedicarán el tiempo que sí les confieren a los ajenos⁹. También posponen para siempre una maternidad que no se pueden permitir, o que no les ha sido concedida.

Aridjis realiza este proyecto a lo largo de los años, se vincula con diversas mujeres que se han trasladado a vivir a la casa de sus empleadores. Le interesan esas vidas paralelas. A algunas de ellas, las acompaña de vuelta a sus viviendas, en las que fotografía sus propias dinámicas familiares y las acompaña en su intimidad, cuando conviven con sus hijos e hijas, cuando limpian y organizan su vivienda, cuando se divierten en las fiestas de sus pueblos, cuando viven la vida en el entorno propio.

El proyecto denota especial atención a este tipo de contrastes en el momento de vincular las imágenes en el libro que lleva el nombre del proyecto¹⁰. Es importante señalar que, además de ser proyectos expuestos en diversos espacios galerísticos, museísticos, en prensa, o en espacios públicos, las creaciones de Aridjis se completan con una cuidada publicación de las fotografías en un libro monográfico. Es ahí, en el que se suscitan las interacciones y diálogos entre los dos mundos en los que transitan estas mujeres. Un mundo de cuidados al otro, en un espacio social y económico diametralmente opuesto al mundo del que provienen las cuidadoras.

El trabajo de Aridjis parece situarse en medio, para entretener con fotografías estas realidades desiguales. Y son precisamente estas mujeres, las que sirven de hilo, las

9. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Mediateca, "Arrullo para otros, de Patricia Aridjis," Multimedia, 00:00:23 min., consultado el 5 de abril de 2023, <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exposicion%3A738>. También disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VDQA7hLSixk>.

10. Patricia Aridjis, *Arrullo para otros* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2016).

que tejen esos dos espacios enfrentados. Son ellas el común denominador en dos ambientes que de otra manera se encontrarían ante la imposibilidad de vínculo.

Nuevamente, en este proyecto encontramos la mirada paciente de Patricia Aridjis, con la que es capaz de percibir en pequeñísimos detalles, ecos visuales que se plantean en ambas realidades. El resultado final, es que otorga una vida propia a estas mujeres, a veces (aparentemente) despojadas de ella, les da visibilidad, las devuelve y reconecta con sus pueblos, sus casas, sus hijos, y subraya la importante labor que desempeñan. En este llevar a la superficie estas vidas anónimas, también delata los evidentes contrastes sociales que se observan en sus imágenes. Contrapone una ducha de los niños en un baño que deja ver detrás de su mampara de cristal los cuerpos de los pequeños bajo cuidado, mientras que en la imagen que se asocia a esta, se observa el modo en el que una mujer cuidadora ducha a su propio hijo. Deja caer el agua sobre la cabeza del niño, el agua no sale de una ducha, es un pequeño recipiente. Ya no se trata de una ducha con mampara de cristal. El niño está dentro de un gran cubo de plástico, está en el exterior, rodeado de escombros. En un primer plano, aparece otra cesta, esta vez con chiles que se secan al sol. Estos diálogos entre imágenes son los que permiten hacer aún más evidente el contraste al que nos enfrenta Aridjis.

Otros conceptos emanarán de la observación de las imágenes bajo la mirada atenta de la autora: el trabajo precarizado de los cuidados, las diferentes realidades económicas y sociales en ambos extremos, el cansancio, el disfrute de la vida cotidiana en una y otra realidad, así como el establecimiento de vínculos afectivos entre las cuidadoras y los pequeños. La autora señala, "no es un trabajo como cualquier otro, donde la gente 'checa tarjeta' y ya. Eso es lo interesante del trabajo de ellas. Se establecen vínculos muy importantes... porque ellas están al cuidado de los niños"¹¹.

La voz de los cuerpos no normativos en *Mujeres de peso*

En la misma línea de proveer visibilidad a las mujeres que de una manera u otra son mantenidas al margen, se encuadra el último proyecto de Aridjis desarrollado entre los años 2012 y 2019 (Figs. 7, 8 y 9). El proyecto fue expuesto en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México, durante el verano de 2022 y, desde entonces, ha recorrido distintos espacios dentro de México. En este proyecto, nuevamente nos encontramos bajo la

11. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 00:01:25 min.



Fig. 7. Patricia Aridjis, de la serie *Mujeres de peso*, 2012-2019. Fotografía. © Patricia Aridjis.



Fig. 8. Patricia Aridjis, de la serie *Mujeres de peso*, 2012-2019. Fotografía. © Patricia Aridjis.



Fig. 9. Patricia Aridjis, de la serie *Mujeres de peso*, 2012-2019. Fotografía. © Patricia Aridjis.

mirada profunda de Patricia Aridjis, que aparentemente se aleja de las claves visuales que definen el lenguaje foto periodístico y documental que caracteriza sus proyectos. Realiza aquí una serie de retratos dirigidos, planificados y conceptualizados. Las protagonistas ahora son mujeres mexicanas que posan desnudas, son mujeres que poseen cuerpos no normativos y que participan en este proyecto confiando en la autora y en la necesidad de visibilizar otras corporalidades, aquellas que se ubican alejadas de lo entendido como normal y, por lo tanto, como bello. Es difícil situar la obra de Aridjis desde una posición activista, pues la misma autora escapa incluso a encuadrar sus distintos

proyectos como acciones de denuncia, pero el resultado nos pareciera dirigir a ello. Es quizá la potencia de las imágenes y la discreta posición de la autora, la que deja el trabajo a los demás. Pareciera que Aridjis observa, señala y finalmente expone una problemática. Después deja que las lecturas, debates, discusiones y reflexiones fluyan como una especie de onda expansiva.

En el texto introductorio que le dedica el Centro de la Imagen, se señala:

Nuestras salas reciben esta exposición de Patricia Aridjis, quien presenta una selección de retratos de mujeres que muestran cuerpos reales que cuestionan el delgadocentrismo que nos ha hecho creer que la delgadez es sinónimo de belleza y que invisibiliza la diversidad corporal en esa estereotipación del cuerpo.

La inquietud por abordar esta exigencia social hacia las mujeres por su apariencia, de ser joven, esbelta y bonita, y la tendencia a rechazar a quienes no corresponden con esos parámetros de belleza, llevó a la autora a retratar, entre 2012 y 2019, a mujeres cuyos cuerpos son calificados como gordos.

Si bien los cánones de belleza han evolucionado con el paso del tiempo, hoy por hoy, estas mujeres de peso aún tienen que confrontar la mirada gordofóbica que las discrimina y rechaza por sus redondeces y pliegues, así como los juicios de quienes consideran que sus cuerpos se escapan de los patrones estéticos establecidos. Para ello, la lente de Patricia Aridjis ha sido una gran aliada¹².

Es interesante señalar que, según la información oficial del gobierno, en México la obesidad y sus consecuencias son el principal problema de salud pública¹³. El 75% de la población padece sobrepeso y más de la tercera parte de la población total, sufre de obesidad. Por lo tanto, pareciera que Patricia Aridjis cuestiona: ¿parámetros estéticos establecidos por quién?, ¿qué deseamos entender cómo bello?

En este proyecto, la fotógrafa realizó distintos tipos de imágenes. Por una parte, fotografía a las mujeres vestidas, en un contexto urbano, con una luz controlada, en una escena frontal. Por otra parte, fotografía a mujeres que muestran sus cuerpos plenos, desnudos, sus pliegues y sus cuerpos reales. En ambas imágenes existen diálogos diversos entre ellas y la fotógrafa. En ocasiones se muestran inseguras, esquivas, y en otras escenas, tanto vestidas como desnudas, se muestran relajadas, seguras, aparentemente serenas. Es como si la complicidad lograda en un entorno íntimo, privado y sin prejuicios por parte de la autora, se desligasen de un enorme

12. Centro de la Imagen, "Exposiciones 2022. Mujeres de peso," consultado el 14 de abril de 2023, <https://ci.cultura.gob.mx/exposiciones/mujeres-de-peso/#>.

13. PROFECO. Procuraduría General del Consumidor, Gobierno de México, "Obesidad y sobrepeso. Menos kilos, más vida," 18 de mayo de 2021, consultado el 15 de abril de 2023, <https://www.gob.mx/profeco/documentos/obesidad-y-sobrepeso-menos-kilos-mas-vida#:~:text=De%20acuerdo%20la%20Encuesta%20Nacional,años%2035.6%25%20muestran%20esta%20condición.>

peso y lograsen un momento de conexión y aceptación de su cuerpo y de la belleza que les ha sido otorgada.

Nuevamente, en este proyecto Aridjis registra las voces de sus protagonistas, las visibiliza, pero también les da voz, y nos permite entender las distintas acepciones que tienen sobre la obesidad, sobre la aceptación de sus cuerpos, el rechazo social, el dolor, la discriminación, estigmatización o la misma idea de sensualidad, entre tantas otras cuestiones. Una de las mujeres que participa, comenta: "Aprendí a elegir mis batallas al respecto y, simplemente siento yo, ¿qué van a hacer ellos con sus críticas? ¿Voy a desaparecer?"¹⁴. Otros testimonios a modo de frases cortas se muestran en la exposición, lo que deja ver los múltiples relatos que subyacen a unas imágenes de por sí potentes. Como menciona Rebeca Monroy Nasr en uno de los textos a propósito de la muestra: "De cierto es que la capacidad de empatía de la fotoartista logró convencerlas, transmitir la importancia de dejarse ver y salir de su mundo privado y, con ello, romper barreras temporales, espaciales. En esa línea lleva lo íntimo-privado a lo colectivo-observable"¹⁵. Esta es quizá la cualidad más valiosa en este proyecto. Patricia Aridjis logra trasladar al ámbito público una problemática que difícilmente se aborda desde la rigurosidad, el respeto y la empatía. Sus fotografías abren pues, un camino para discutir con fotografías reales de mujeres reales, las complejas brechas que propicia este tema.

Consideraciones finales

Según los tres proyectos que hemos presentado, las fotografías de Aridjis configuran una especie de lente de agrandamiento que se posa sobre mujeres que deberían tener voz para protestar, para hacerse ver, para dejar en evidencia sus distintas vulnerabilidades. Pero la sociedad pareciera relegarlas al silencio. Las imágenes de Aridjis se muestran pues, como una oportunidad para dar cuenta de realidades diversas. En ellas es posible localizar las distintas prácticas que caracterizan a la fotografía documentalista. Pero, en estos proyectos, en ocasiones nos encontramos ante un lenguaje visual que parece fugarse de las reglas establecidas en el foto documentalismo.

14. Centro de la Imagen, "Patricia Aridjis. Mujeres de peso," Canal de YouTube, consultado el 14 de abril de 2023, min. 1:40, <https://www.youtube.com/watch?v=R6ixyvdVtTA>. Este vídeo formó parte de la exposición en el Centro de la Imagen en la Ciudad de México, realizada entre el 18 de junio y el 21 de agosto de 2022.

15. Patricia Aridjis, Cecilia Miranda Gómez, Constanza Nieto Carachure, y Johan Trujillo Argüelles, eds., *Mujeres de peso* (Ciudad de México: Centro de la Imagen, 2022). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Centro de la Imagen, 18 de junio de 2022 a 21 de agosto de 2022, consultado el 14 de abril de 2023, cuadernillo, <https://ci.cultura.gob.mx/exposiciones/mujeres-de-peso/>.

Específicamente, localizamos imágenes que capturan el instante, como el caso de numerosas imágenes de *Las horas negras* y *Arrullo para otros*, en otras ocasiones, las imágenes son el resultado de una meticulosa preparación por parte de la autora, imágenes en las que dirige la pose, controla la iluminación y establece la locación. También genera vínculos entre imagen y texto e imagen y audio, al tiempo que las fotografías dialogan tanto en los fotolibros que publica, como en las exposiciones en las que se despliega el proyecto completo.

Sus proyectos se han mostrado en espacios tan diversos como galerías y museos, pero también en espacios públicos, plazas y zócalos, lo que nos invita a reflexionar sobre la capacidad que posee su discurso visual para adaptarse a distintos espacios que potencian su circulación y que permiten una mayor accesibilidad con el público común, el público de la calle.

También es importante señalar las imágenes a las que se accede a través de la circulación *online*, la difusión que proveen los propios centros que exhiben las imágenes, las múltiples entrevistas publicadas en diversos medios digitales y la difusión que lentamente va cediendo espacio a la obra de una fotógrafa que logra incidir e insistir en temas que se entretajan alrededor de la mujer.

En estos proyectos, podemos observar que, frente a una realidad social que parece dar la espalda a estas mujeres, la obra de Aridjis nos devuelve una serie de imágenes que nos obligan a escuchar sus historias, a ver estas vidas, a integrar en un acto discreto de protesta, en el que la indiferencia no puede seguir estando presente.

Esta breve investigación abre otros cuestionamientos sobre el modo en el que se relacionan y colaboran mujeres en un proyecto artístico con otras en contextos adversos. También hace evidente las limitaciones e intercambios que puede tener la imagen fotográfica cuando se abordan temáticas sociales. Patricia Aridjis señalaba en una entrevista personal que después de haber realizado estos proyectos, se quedó abierto el deseo de crear un vídeo documental que pudiese incorporar entrevistas, voces y más protagonismo a las mujeres que participan de sus proyectos, para lograr generar una comunicación más horizontal, y dejar paso a la voz de quienes captura en sus fotografías, de ese modo, no es sólo su visión como fotógrafa la que se exhibe en el resultado final, sino un conjunto de voces¹⁶. Esta intención se deja ver claramente en la decisión

16. Patricia Aridjis, entrevista telefónica realizada por quien escribe este artículo el 25 de mayo de 2023.

editorial que tomó Aridjis para su libro *Las horas negras*, en el que el texto introductorio no lo realiza la fotógrafa ni una voz reconocida en el ámbito fotográfico, sino es un texto escrito por Sara Aldrete, una reclusa que, invitada por la artista, recoge el título del proyecto y escribe un breve pero poderoso texto:

Amanece lloviendo. El cielo parece que no quiere abrirle paso a la luz del día. Hoy es uno de esos días que atacan el alma. Es como si el cielo no supiera y se uniera a la pena de vivir en la oscuridad. No quiero pensar de otra forma. No quiero pensar en un cielo cruel que hicieran las horas más aletargadas, que hiciera los minutos eternos y los segundos un infierno. El lento caminar del tiempo. El lento danzar de las sombras alrededor del reloj imaginario de las horas negras. Las incansables horas negras que toman el alma en sus manecillas y recorren el 12 al 12 sin piedad, sin descansar. Vueltas, giros, torturante caminar. Parece que no quieren terminar hasta saber que se pueden apoderar de tu espíritu por igual. Masticándote el alma, escupiéndote pedazos del corazón que te acaban de sacar¹⁷.

Quizá, como menciona Raffaella Perna a propósito de la fotografía realizada por mujeres, la fotografía permite estimular la participación y la idea de sentirse unidas, un aspecto que según Perna parece adecuarse más a la psicología de las mujeres y, por lo tanto, se generan vínculos de confidencialidad, confianza o profunda empatía¹⁸, como hemos podido observar en la obra de Aridjis.

Por último, deberíamos reflexionar sobre el modo en el que se confrontan o no las realidades que exhibe Aridjis con la misma sociedad que las ha mantenido al margen, estigmatizado, explotado o invisibilizado y si, finalmente se logra algún efecto de re-construcción. Según la propia autora, si sus imágenes logran mover emociones, habrá logrado su objetivo.

Referencias

- Aridjis, Patricia. *Las horas negras*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.
- . "Las horas negras." *Elementos: Ciencia y cultura* 12, no. 57 (2005): 35-37. Consultado el 14 de abril de 2023, <https://www.redalyc.org/pdf/294/29405705.pdf>.
- . *Arrullo para otros*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2016.
- Aridjis, Patricia, Cecilia Miranda Gómez, Constanza Nieto Carachure, y Johan Trujillo Argüelles, eds. *Mujeres de peso*. Ciudad de México: Centro de la Imagen, 2022. Publicado en conjunto

17. Patricia Aridjis, *Las horas negras*, 4.

18. Raffaella Perna, ed., *L'altro sguardo. Fotografe Italiane 1965-2015* (Milano: Silvana Editoriale, 2017), 33.

- con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Centro de la Imagen, 18 de junio de 2022 a 21 de agosto de 2022. Consultado el 14 de abril de 2023. Cuadernillo, <https://ci.cultura.gob.mx/exposiciones/mujeres-de-peso/>.
- Centro de la Imagen. "Exposiciones 2022. Mujeres de peso." Consultado el 14 de abril de 2023. <https://ci.cultura.gob.mx/exposiciones/mujeres-de-peso/#>.
- . "Patricia Aridjis. Mujeres de peso." Canal de YouTube. Consultado el 14 de abril de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=R6ixyvdtTA>.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia. Mediateca. "Arrullo para otros, de Patricia Aridjis." Multimedia, 00:02:12. Consultado el 5 de abril de 2023. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/exposicion%3A738>. También disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VDQA7hLSixk>.
- Monroy Nasr, Rebeca. "¿Ante la mentirosa veracidad, la inverosímil realidad fotográfica?" *Patrimônio e Memória* 6, no. 1 (2010): 68-92.
- Perna, Raffaella, ed. *L'altro sguardo. Fotografe Italiane 1965-2015*. Milano: Silvana Editoriale, 2017.
- PROFECO. Procuraduría General del Consumidor. Gobierno de México. "Obesidad y sobrepeso. Menos kilos, más vida." 18 de mayo de 2021. Consultado el 15 de abril de 2023. <https://www.gob.mx/profeco/documentos/obesidad-y-sobrepeso-menos-kilos-mas-vida#:~:text=De%20acuerdo%20la%20Encuesta%20Nacional,a%C3%B1os%2035.6%25%20muestran%20esta%20condici%C3%B3n>.
- Santos, Verónica de. "Patricia Aridjis. Lo visible y lo invisible." *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, no. 594, 23 de noviembre de 2009. Consultado el 7 de marzo de 2023. <http://www.gaceta.udg.mx/wp-content/uploads/2020/02/594.pdf>.
- Zone Zero. "Patricia Aridjis / Las horas negras / Acotación." Consultado el 14 de abril de 2023. <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/aridjis/acotacion.html>.
- . "Patricia Aridjis / Las horas negras / Letters." Consultado el 14 de abril de 2023. <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/aridjis/letters.html>.




Idris Khan: Time and Memory Encapsulated

Idris Khan: tiempo y memoria encapsulados

Salvador Jiménez-Donaire-Martínez

Universidad de Sevilla, España

sjimenezdonaire@us.es

 0000-0003-3713-2755

Recibido: 30/12/2021 | Aceptado: 10/06/2022

Abstract

British artist Idris Khan (Birmingham, 1978) has recently gained international acclaim by making artworks that evoke and dissolve ideas of time, memory and experience. Employing photography, painting, sculpture or moving image, and by prolonged processes of both accumulation and erasure, Khan experiments with temporal condensation and the notion of remembrance. This text examines a selection of his works from 2001 to the present. The impulse of making photographs long surpasses our ability –or time, or will– to reminisce in captured memories. This article analyses the implications and dynamics of this visual saturation through Khan's recent work, placing it in relation to the ideas of authors and thinkers who address this growing problem.

Resumen

En la última década, el artista británico Idris Khan (Birmingham, 1978) ha obtenido reconocimiento internacional al producir imágenes que evocan y disuelven ideas sobre el tiempo, la memoria y la experiencia. A través de la fotografía y otros medios como la pintura, la escultura o el vídeo, y mediante procesos prolongados tanto de acumulación como de borrado, Khan experimenta con la condensación temporal y la noción de recuerdo. Este texto examina una selección de sus obras desde 2001 hasta la actualidad. El impulso de fotografiar supera largamente nuestra capacidad –o tiempo, o voluntad– para recrearnos en esos recuerdos capturados. El presente trabajo analiza las implicaciones y dinámicas de esta saturación icónica a través de la obra de Khan, poniéndola en relación con ideas de autores y pensadores que abordan esta creciente problemática.

Keywords

Idris Khan
Photography
Time
Memory
Visual saturation
Contemporary art

Palabras clave

Idris Khan
Fotografía
Tiempo
Memoria
Saturación icónica
Arte contemporáneo

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Jiménez-Donaire-Martínez, Salvador. "Idris Khan: Time and Memory Encapsulated." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 222-242. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7325>.

© 2023 Salvador Jiménez-Donaire-Martínez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introduction

Back in 1970, Italo Calvino already certified in *Gli amori difficili* that “the line between the reality that is photographed because it seems beautiful to us and the reality that seems beautiful because it has been photographed is very narrow”¹. The pulsion to take photos has grown as much as to condition memory and the way people see the world, now shaped by a frozen, captured image:

When spring comes, the city’s inhabitants, by the hundreds of thousands, go out on Sundays with leather cases over their shoulders. And they photograph one another. They come back as happy as hunters with bulging game bags; they spend days waiting, with sweet anxiety, to see the developed pictures(...). It is only when they have the photos before their eyes that they seem to take tangible possession of the day they spent, only then that the mountain stream, the movement of the child with his pail, the glint of the sun on the wife’s legs take [sic] on the irrevocability of what has been and can no longer be doubted. Everything else can drown in the unreliable shadow of memory².

Thus, the Italian writer ironized the compulsive instinct to register every moment through photography. Now, five decades later, digitalization and the ubiquity of multi-lens cameras and screens make it even harder not to contemplate the world (exclusively) through captured images. We communicate, discover places, and take mental notes by sending, storing, and taking pictures. Once you start, suggested Calvino, there is no reason to stop. Consequently, one must either live in the most photographable way possible or be consider photographable every moment of their life. According to the author, the first option would lead to stupidity; the second, to madness.

And, indeed, there is a certain kind of insanity in today’s omnipresence of lens and webcams and front-and-rear mobile phone cameras ready to record our faces and private spaces. The proliferation of visual capturing devices testifies the dissolution between the eye-camera binomial. Spanish thinker Juan Martín Prada argues that optical head-mounted displays such as Google Glass or Go-Pro cameras transform life experience into some sort of 3D videogame³. With these kinds of wearable apparatuses, hands now free, cameras are fixed to the body – cameras become the body. Martín Prada laments the imposition of a new visual regimen: “Visual perception is becoming progressively automated, electronically assisted. The progressive sacrificing of vision in terms of the phenomenological/corporal relationship of man

-
1. Italo Calvino, *Difficult loves and Other Stories* (London: Penguin Vintage Classics, 2010), 43.
 2. Calvino, 40.
 3. Juan Martín Prada, *El tiempo y las imágenes en el tiempo de Internet* (Madrid: Akal, 2018), 8.

with the world, in favour of a sweetened version: 'visualisation'. Vision that is seeing what has been framed on the screen, vision with the absence of direct sight, delegated to the technical eye of the camera. Its technical discipline, 'visionics', is the clearest example of vision becoming optics, a technique or a technology"⁴.

Accordingly, seeing would no longer be an action or a biological experience but a simultaneous technical record to be stored in an external hard disk, instead of a proper, conscious observation. The author describes a dizziness inherent to this visual schedule, in which there seems to manifest a certain "hunger of time"⁵. The greater accessibility and facility to capture images has forced a process of acceleration of seeing. Digital photography has entirely eradicated the waiting times between the shooting and the manifestation of the registered image, an ineludible intermediate phase in analog or film photography (as earlier described by Calvino). Now, Martin Prada suggests, everything is immediate appearance: instant epiphany. In this regard, the term *snapshot* became popular in the second half of the 19th Century when describing an instantaneous, prompt photography usually taken by amateurs and shot with cheap, hand-held cameras. Significantly homophonous, Snapchat was born in 2011 as a multimedia instant messaging app. It allows sharing photos or short videos from 1 to 10 seconds, as determined by the sender, then the image is no longer available to see. Talk about immediacy of gaze.

Through the work of Idris Khan, this text addresses the growing problematic of image overabundance and its imbrications regarding time and memory. Born in Birmingham in 1978, the photographer's prominence in the art world has increased exponentially during the past decade. Both figurative and abstract, Khan's images are formally destructive and emotionally constructive, personal and collective, memory evoking yet made-up, time condensing and time stretching.

4. Juan Martin Prada, "The digital nature of the image," in *Catálogo Premios de Arte Digital. Lúmen_ex*, coord. Pilar Mogollón Cano-Cortés (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010). Published in conjunction with an exhibition of the same title, organized and presented in Cáceres, March 26 - April 10, 2010, 42.

5. Martin Prada, *El tiempo y las imágenes en el tiempo de Internet*, 32.

Layers of time

Photography beneath photography. *The Every... series* (2004)

"If all of time were to be reduced to a single moment, the world might look like one of Idris Khan's works"⁶. In his practice, the artist's main interest has always revolved around photography, the medium which helped him gain critical recognition in the early 2010's. Since then, Khan has been commissioned to realize permanent public monuments via sculpture (the most significant to date being a massive memorial at Wahat Al Karama, Abu Dhabi, installed in 2016) and invited to collaborate across other art forms and contexts, such as choreographic and video pieces. In recent years, and as an expansion of his interest in the pictorial aspects of photography, Khan has started making bold, monochrome paintings on canvas and glass. An early photograph from 2001, *White Court*, proves the intersectionality that the artist sees in the formal qualities of both mediums. The image shows the back end of a squash court and the marks made by the balls and racquets on the wall, which recalls Cy Twombly's intuitive mark-making paintings. In an interview led by Thomas Marks, Khan describes this photograph and recognizes the impact of American painters in his oeuvre: "It's almost an abstract painting that people have made accidentally, and somehow the camera gives it order (...) Obviously Abstract Expressionism has always been a huge part of my work and influence on me (...) [There's an] element of intrigue regarding the relationship that photography has with painting – the idea that a photograph might look more like a drawing or a charcoal drawing, or have more of a painterly quality"⁷.

This early work is also noteworthy because it introduces another fundamental aspect of Khan's photography: a temporal dimension. *White Court* was taken employing a considerably long exposure, 20 minutes, so there is real time registered on the picture. On this technical and conceptual photographic strategy, the artist declares: "That's what so beautiful for me – to capture this moment, of traces of time passing"⁸.

It is the nature of the photographic act, indeed, what originally activated his research, which is informed by history of art, music, and key philosophical and theological texts. Indistinctively of the media, Khan investigates memory, time, and the layering of experience.

6. Robinson, Deborah, and Stephen Snoddy, "Foreword," in *Idris Khan: A World Within*, ed. Deborah Robinson (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2017), 5-8.

7. Thomas Marks, "Layers of Time: A Conversation with Idris Khan," in Robinson, 126.

8. Marks, 126.



Figure 1. Idris Khan, *Homage to Bern Becher*, 2007. © The Phillips Collection.

A formally trained artist, he moved to London to enroll at the Royal College of Art for his MA. By then, he was determined to become a photographer, but during his first year he was exposed to new philosophers and theorists like Susan Sontag, Roland Barthes, Friedrich Nietzsche... and he stopped making photographs. Overloaded with this new information and frustrated by not knowing how to incorporate them into his work, Khan decided to use all these references in a single image (Figure 1):

One of the first works I made during that period was a series on the Bechers, Bernd and Hilla Becher, who are very famous German photographers who captured the industrial buildings of Europe obsessively. I remember it so clearly. I was sitting in my flat in Blackheath at the time, which is where I first moved when I came to London, and I held up the book and this quality of light came through the window, and

two images were merged together... I think it was two gas towers together. There was an incredible ethereal quality of the light transmitting through these layers, these pages, and it no longer looked like a photograph. It looked like a drawing⁹.

This is how the *Every...* series was born, the work that rose him to prominence. In this exercise of appropriation and composite photography, Khan gathered well-known photographs and overlapped them, using digital tools to reduce or intensify the opacity of the layers. The resulting image is mysterious, evasive, slippery. About this process, Khan says: "you can create more than just a document –a feeling of stretched time. I try to capture the essence of the building– something that's been permanently imprinted in someone's mind, like a memory"¹⁰.

The experiment quickly evolved from using photography as a starting point to painting, as in the case of *Every... William Turner postcard from Tate Britain* (2004). The works have a phantasmagorical, blurred quality. New shapes appear whilst others become imperceptible due to redundancy; cumulation both reveals and eradicates.

Aside from this pictorial appearance, unusual in the photographic medium, what fascinates the most in the proposal is how a single image holds vast quantities of time. Significantly, the work of Bernd and Hilla Becher is shaped by an obsessive, time-demanding control of the photographic shot. The couple spent their entire career and lives coming back to the same theme. The "homage" paid by Idris Khan to the couple's work offers both a melancholic interpretation and a poetic reminder of time passage. The artist himself emphasizes the temporal aspect of the original oeuvre: "I was interested in the time it took them to wait for the perfect light to cast no shadows and to flatten the perspective to a point where the work is not about beauty, it became more about interconnecting lines"¹¹.

Similarly, the work *Every... Nicholas Nixon's Brown Sisters* (Figure 2) exultates the slow production process of the original photographs. As in the work by the Bechers, Nicholas Nixon has dedicated a substantial part of his career to capturing portraits of his wife and three sisters. For over 40 years, the relatives have posed in front of his camera in an exercise of reminiscing, vulnerability, celebration, exposure and, ultimately,

9. Marks, 126.

10. "Pretty as a Thousand Postcards," *The New York Times*, March 1, 2012, consulted on March 12, 2022, <http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/03/01/magazine/idris-khan-london.html>.

11. Guggenheim Museum, "Idris Khan: Conversations with Contemporary Artists (Complete Version)," Youtube, 1:02:28, December 1, 2021, May 10, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=I95I7Ymk7PA>.



Figure 2. Idris Khan, *Every... Nicholas Nixon's Brown Sisters*, 2004. © The Phillips Collection.

aging. By superposing Nixon's photographs (from over 20 years by the time the work was made), Khan condenses all those years and lives into a single moment. The sisters' faces are no longer recognizable: their figures have become stain, blur, air. "In Khan's composite, the sitters appear to turn to stone. They have become monumental, sepulchral, and eternally petrified"¹².

In these multilayered photographs, time is a meaningful unit in itself. In his works, time is densified instead of stopped, as Khan himself explains: "It's hard to avoid the aspect of time when producing what one sees as a photograph. The viewer observes one of my images as something that is not a frozen moment but an image made up of many moments and that is created over 'time' rather than taken"¹³.

12. Mark Durden, *Photography Today* (London: Phaidon, 2014), 48.

13. "Idris Khan (b. 1978). *Struggling to Hear... After Ludwig van Beethoven Sonatas*," n.d., consulted on 23 March, 2022, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5163415>.

This methodology of carefully scanning, processing, and overlapping other authors' works, both photographs and paintings, was also employed by the artist to make works composed not by images but by words. Such is the case of *Every... Page of Susan Sontag's Book 'On Photography'* (2004) or *Every... Page of Vilem Flusser's Book 'Towards a Philosophy of Photography'* (2004), both fundamental texts for every apprentice of the medium and authors who Khan discovered at the Royal School of Art.

A particularly difficult work to create in the series was *Every... Page of the Qur'an*, also from the year 2004. When photographing the almost 2000 pages long book, each delicate sheet had to be carefully handled. Khan's dual heritage (his father is Pakistani and his mother was Welsh) has been traced when analyzing predominant elements to his art practice, such as repetition. Brought up a Muslim, he attended local mosques and used to recite prayers in Arabic. Although he abandoned religion when 14, until then he was taught at home to read the Qur'an, "which requires a ritualistic approach to reading and involves constant repetition"¹⁴. Khan himself links those memories to his activity as an artist: "I had always felt that the process of reading the Qur'an led directly to my repetitive mode of making art – you read the Qur'an a page a week, meaning you're constantly returning to the same page. So in 2004, I made this image in my flat, using my father's book. I scanned every single page using a computer – I think it was 1,953 pages – and then I condensed and digitally layered them, observing the correct practices of handling the book throughout. Altogether, it took two months"¹⁵.

Repetition is indeed central to the production of these photographic works. The notion of recurrence, intimately close to temporality, blurs and distorts as well as it emphasizes and defines. Thus, reiteration nullifies meaning whilst still creating new sense. According to curator and writer Nick Hackworth, by strapping words of their force and symbolic significance, Khan returns them to the status of marks; misshaped, temporal marks, as pointed out by the artist himself: "Repetition is something my work addresses. I'm not a writer, but I like the way words accumulate. If you place words on top of one another they eradicate the words underneath and it questions whether the word is destroyed, or by repeating it, gives it a more powerful meaning. It no longer becomes a word, it becomes a trace of time"¹⁶.

14. Deborah Robinson and Stephen Snoddy, "Foreword," in Robinson, *Idris Khan*, 7.

15. Leo Benedictus, "My Best Shot: Idris Khan," *The Guardian*, August 2, 2007, consulted on April 1, 2022, <https://www.theguardian.com/theguardian/2007/aug/02/arts>.

16. Idris Khan, "The Death of Painting," in *Idris Khan* (Manchester: The Whitworth, The University of Manchester, 2010), 8-12.

Overlapping images and words has become the artist's preferred creative strategy, a process that arises questions linked to time, memory, creativity, spirituality and authorship. Temporality, Khan explains, is prolonged within the iterative nature of these multiplied images: "I'm using every single word in the book and creating this long-lasting image, almost looking like the book's unfolding in front of your eyes in an instant"¹⁷. As Oliver Basciano argues, the act of repeating carries a spiritual weight, as it embodies a ceremonial gesture: "Repetition does something. It performs something. It changes something. In almost every one of the world's major faiths, repetition is utilized in the act of worship. One Ayah in the Qu'ran for example –in Surah 55– is repeated 31 times. A priest might request the repeated private citation of the Hail Mary as penance in the Catholic sacrament of confession. The repetition of mantra is a central facet of meditation in various schools of Hinduism, Buddhism, Jainism and Sikhism"¹⁸.

This section has underlined the conceptual, methodological, and symbolic imbrications of Khan's repetitive, time-robbing process of overlapping images and words. His *Every...* series and superposed photographs and paintings could be read as what Martín Prada refers to as *counterimages*: visual configurations that emits a slower light, a denser light, demanding a prolonged optic digestion¹⁹. Analogously, Spanish art critic and professor Miguel Ángel Hernández defends an artistic manifestation that incites resisting time through the very introduction of other forms of time: "Tiempo desnaturalizado, profanado, tiempo de vida, subjetivo, tiempo de la duración, tiempo del pasado, tiempo de memoria"²⁰. In the smudged forms of Khan's multi-layered, palimpsest-like photographs, time seems to find a way out.

Loss, memory and images. *My mother* (2019)

In a photograph, we look at something that has been and no longer is. Roland Barthes referred to this as *time ecrasé* –crushed time–, writing on his *Camera Lucida*: "The Photograph then becomes a bizarre medium (...): false on the level of perception, true on the level of time: a temporal hallucination (...)(on the one hand 'it is not there,' on the

17. Alain Elkann, "Idris Khan," *Alain Elkann Interviews*, May 9, 2021, consulted on April 9, 2022, <https://www.alainelkanninterviews.com/idris-khan/>.

18. Oliver Basciano, "Image, then Image," in Robinson, *Idris Khan*, 13.

19. Martín Prada, *El tiempo y las imágenes en el tiempo de Internet*, 25.

20. Miguel Ángel Hernández, *El Arte a Contratiempo. Historia, Obsolescencia, Estéticas Migratorias* (Madrid: Akal, 2020), 19.

other 'but it has indeed been')"²¹. Barthes ruminates on his text about his late mother's absence, yet present in pictures. "Death is the *eidos* of Photography"²², the author states; in other words: past is the form of photography. Similarly, Susan Sontag sustains that all photographic images are *memento mori*, a reminder of death: "To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt"²³. Indeed, it is often said that cameras halt time, therefore suspending life and its transience.

Peter Hujar's 1973 portrait of Candy Darling lying on her deathbed comes to mind. Warhol's muse and transgender icon rests on the hospital bed, surrounded by a multitude of flower bouquets. Eyes all black in make-up, she stares at the camera. In a surrendered yet defying gesture, she gazes back at us as if both tired and implacable. Candy is captured neither alive nor dead – her beauty kept forever in the photographic limb. Hujar's work, celebrated by the lingering atmosphere of his squared, black-and-white portraits, exemplifies the potential of photography to move between those dualistic realms: life and death, present and past, presence and absence.

On his sixth novel, *Immortality*, Milan Kundera writes: "memory does not make films, it makes photographs"²⁴. Undoubtedly, remembrance and photography are united since the latter's origin. If memory, as suggested by Kundera, works by freezing events into static images, it is only logical that, since its very beginning, photography was employed as a means to make a visual record of what we are afraid of forgetting, of losing – including the already departed loved ones. In 1987, minutes after Peter Hujar died during the AIDS crisis, his ex-partner and close friend, David Wojnarowicz, took three pictures of his corpse: hand, face, and feet. The artist's body lies inert, flesh reduced to bones, his face twisted and unrecognizable. The images are excruciating to witness: the details of Hujar's unseeing eyes, darkening nails and swollen toes are piercing. "His death is now as if it's printed on celluloid on the backs of my eyes"²⁵, writes Wojnarowicz on his autobiography. Surely, pictures fixate memories. Such a private scene is documented by the photographer and activist with haunting honesty and bluntness, and yet there is room for tenderness in the dark triptych of pictures. There is an elegiac weight in the

21. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Hill & Wang, 1982), 115.

22. Barthes, 15.

23. Susan Sontag, *On Photography* (New York: Anchor Books, 1990), 15.

24. Milan Kundera, *Immortality* (New York: Grove Weidenfeld, 1991), 234.

25. David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (New York: Vintage Books, 1991), 102.

very act of photographing the dead. But what is it that photography promises to restore, to bring back? South-Korean born philosopher Byung-Chul Han argues that the medium not only offers a visual testimony of the dead but also allows experiencing them as if alive once again: “La fotografía no se limita a recordar a los muertos. Más bien, hace posible una *experiencia de su presencia* devolviéndoles a la vida”²⁶. Analogously, Barthes considered photography to be a means of resurrection²⁷. Taking up this idea, Han claims that a photographic image is the umbilical cord that connects the beloved body to the one who is looking beyond death, redeeming it from decomposition²⁸. Thus, the experience of human life brevity is reinforced by photography.



Figure 3. Idris Khan, *My Mother*, 2019. © Sean Kelly Gallery.

Many artists have addressed this issue through their lens and cameras. Nicholas Nixon focused precisely on that in his previously mentioned *The Brown Sisters* series. Seichii Suruya’s portraits of her wife Christine Gössler deal with the same notions of love, passing and holding on to memories. Throughout their marriage, Suruya photographed his mentally ill wife until she committed suicide in 1987. Significantly, the last image of Gössler is a photograph of a photograph of her face being developed. The developer liquid is being poured onto the image of Suruya’s dead wife, making the picture itself appear, the face of Christine coming (back) to life.

One of Idris Khan’s recent works, titled *My Mother* (Figure 3), revolves around all these ideas of time, memory, and loss. Khan’s approach to the matter is, however, less explicit and more conceptual. The decease of Khan’s mother had a vast impact on the artist’s career. The artist has openly talked about it on several occasions: “My most personal experience of losing someone close to me was my mother in 2010. She was fifty-nine

26. Byung-Chul Han, *No-Cosas, Quebras del mundo de hoy* (Barcelona: Taurus, 2021), 45.

27. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, 82.

28. Han, *No-Cosas, Quebras del mundo de hoy*, 46.



Figure 4. Idris Khan, *My Mother* (detail of the production), 2019. © Sean Kelly Gallery.

and I was thirty, recently married and about to start a family. Nine months later grief struck again when my wife had a stillbirth very late into her pregnancy. I responded to the anger of all of this in the only way I could, by making art"²⁹.

Khan's dealing with mourning and sorrow is translated into his art elusively, discreetly. Despite its revealing title, the piece *My Mother* is no exemption. Idris started the process of making the work by gathering every photograph he could find of his late mother taken during her lifetime. There were about 360. He then stacked the photographs and casted the group in blue pigmented Jesmonite (Figure 4). What Khan shows is not the actual images but their volume and shape: we can see the shape of each individual photograph atop another. Khan explains: "It almost feels like the rings of a tree. I'm not showing the pictures themselves, you're just seeing the edges of the paper. It is about using the physicality of a photograph to show time"³⁰. The 21 x 10 inches sculpture recalls the form of a sepulcher, a sort of "abstract monument that collapses memory and time into a singular column"³¹. The artist believes that "through looking at these edges

29. Idris Khan, "The Death of Painting," n. p.

30. Marigold Warner, "Idris Khan's 65000 Photographs," in *1854. British Journal of Photography*, November 18, 2019, consulted on April 17, 2022, <https://www.1854.photography/2019/11/idris-khan-65000-photographs/>.

31. Sean Kelly, "Idris Khan in #InDetail," *SKNY*, July 1, 2021, consulted on April 22, 2022, <https://www.skny.com/news-events/idris-khan-in-indetail2>.

of the photograph, you are sort of almost looking at the nature of image making but also (...) a volume of time"³².

Apparently minimalist and geometric, the tiny statue might come across as something impersonal and self-referential. However, the original material generates a deeply personal narrative, and the piece displays an intimate, emotional dimension. Ultimately, the work raises the question of image making and storing, as the number of photographs composing the piece is surprisingly low (barely 360 in a lifetime) in comparison to current standards.

The next section will address Khan's immediate work after *My Mother*, titled *65000 Photographs* (also from 2019) – a piece that interrogates the pulsion to photograph others and get photographed in our digitalized world.

Into the abyss: archiving memories through digital photography

"Look how gloomy they are! nowadays the images are livelier than the people", noticed Barthes³³. For the French semiologist, one of the signs of our world is living according to an image-repertoire. "Everything is transformed into images: only images exist and are produced and are consumed"³⁴. Mallarmé thought that everything existed in order to end in a book; Sontag responded: "Today everything exists to end in a photography"³⁵. As Paul Valéry certified, photography has tamed and conditioned sight: "La fotografía enseñó a los ojos a esperar aquello que debían ver"³⁶. None of the mentioned authors lived enough to witness the digital thunderstorm, but they all sensed that we were ushering into a visual regime in terms of communication, thinking and even conceiving existence. "No pocas veces la lente que permite enfocar 'da existencia'", testifies Remedios Zafra, "Es la diferencia entre *ser y difuminarse*"³⁷. All sorts of information, even trivial communication, adopts a visual configuration. Indeed, and as it's been pointed out in the introduction, our lives are intertwined with all sorts of multi-lens devices and screens – apparatuses that capture, send, receive and store images, which in turn configure and transform our gaze. Our memory, which used to be selective, too. "Keep

32. Sean Kelly, "Idris Khan Blue Rhythms," Youtube, 3:45, April 24, 2019, consulted on April 24, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=rbLxVrudObM>.

33. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, 118.

34. Barthes, 118.

35. Sontag, *On Photography*, 24.

36. Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía* (Madrid: Casimiro, 2019), 48.

37. Remedios Zafra, *Ojos y Capital* (Madrid: Consonni, 2015), 11.

everything, share anything”, says an advertising by Google Drive. On another ad campaign by Dropbox, a scanned analogic photograph is accompanied by the words *revive your family history*. “For all things worth saving”, the advertisement says. “Automatic. Everywhere. iCloud”, proclaims another digital storage service. It’s not surprising that thinkers such as Martín Prada describe us as “images junkies”: “Casi todos los momentos de nuestras vidas se ven acompañados de actos de registro visual, ya casi obligados y permanentes. Es la lógica de ‘en todo momento, una fotografía’”³⁸. In consequence, vision becomes a technological archiving activity: the acts of registration are compulsory, leaving experience itself on a secondary plane.

Such dynamics in the digital age motivated Idris Khan to make *65000 Photographs* (Figure 5), a work that examines this imperative of image making and saving. *My mother* was produced in 2019. In contrast to the 300-ish photographs existing from Khan’s mother lifespan, the artist had taken –only in a five-year period– over 65000 pictures with his phone. Alluding to that vast personal archive of images, the London-based creator made a massive tower that represents the collective fervor to document our everyday life.

Casted in aluminium, the work was commissioned by St George City Ltd with London Borough of Southwark as part of the One Blackfriars Public Art Programme. The tower stands 8.2 metres tall and was made following a similar procedure as in *My Mother*: stacking 65000 sheets of standardized photographic paper (5x7, 10x7, 12x16 inches and so on) that create a reverse-pyramid shape. Strikingly, with a height of only 53,3 cm, the sculpture *My mother* stood 16 times smaller. The contrast between the visual detritus of five years of a life (with digital media) and a whole lifetime (without it) is arresting when presented in this bold way. The work *65000 photographs* underlines how unable we have become to separate our existence from virtual archiving and photographing: we actually identify past experiences with the latter. “It’s quite a moving thing to think that this was five years of my life,” says Khan himself, “That time has gone, but this, in some ways, is what’s left of it”³⁹.

Thus, the piece addresses time passing, memory keeping and the digitalization’s photographic boom. The shape of the sculpture is rather odd, inversed as it is, and in spite of referring to Khan’s personal archive, there is nothing private actually revealed in the work: as in *My Mother*, images themselves are not properly shown, only their physicality (Figure 6).

38. Martín Prada, *El tiempo y las imágenes en el tiempo de Internet*, 103.

39. Warner, “Idris Khan’s 65000 Photographs.”



Figure 5. Idris Khan, *65000 photographs*, 2019. © Victoria Miro Gallery.



Figure 6. Idris Khan, *65000 photographs* (detail), 2019. © Sean Kelly Gallery.

There is a certain level of abstraction and anonymity to it – those 65000 pictures could be anyone's, as we all participate in the same dynamics of obsessive image capturing and storing. *Keep it all*, the ads said. "There is this idea that cameras have replaced our eyes; we want to photograph everything before we even see it. We are all guilty of it", Khan recognises. "I'm not there to say how many pictures you should take, but in some ways, I think it's about the ownership we have over certain things. That comes first before the experience"⁴⁰. In both works, *My Mother* and *65000 photographs*, conceptually linked yet formally antagonistic (in height and materials), Khan's attempts to give body to photographs. The fact that he describes both sculptures of materialized images in terms of volumes of time is particularly significant. The image becomes an object, not a series of digital units of information. And, as an object, it is exposed to deterioration. We mentioned earlier Barthes' ideas on photography as a means related to death. As a delicate thing, Byung-Chul Han argues, the materiality of analogic photography, or a printed photography, embodies the transience of time – its fragile materiality is related to ageing, to decadence⁴¹. On his essay *En el enjambre*, the South-Korean thinker ruminates on digital images' lack of temporality, as their virtuality is related to a never-ending present:

[Existe en] la fotografía analógica una forma de vida para la que es constitutiva la negatividad del tiempo. En cambio, la imagen digital, el medio digital, se halla en conexión con otra forma de vida, en la que están extinguidos tanto el devenir como el envejecer, tanto el nacimiento como la muerte. Esa forma de vida se caracteriza por un permanente presente y actualidad. La imagen digital no florece o resplandece, porque el florecer lleva inscrito el marchitarse, y el resplandecer lleva inherente la negatividad del ensombrecer⁴².

By casting the spatial volume of these thousands of images, the artist accentuates the disembodied, virtualized, dematerialized relationship we now have with photography. "Today, we hold more photographs in the palms of our hand than ever before, yet we physically touch next to none"⁴³. In both *My mother* and *65000 photographs*, Khan overlaps layers of printed images atop each other to evidence, to turn visible the relation between contemporary life and the cumulation of photographic record.

40. Warner.

41. Han, *No-Cosas. Quiebras del Mundo de Hoy*, 45.

42. Byung-Chul Han, *En el enjambre* (Barcelona: Herder, 2013), 37.

43. Elly Parsons, "Idris Khan's first UK public sculpture addresses our photo-obsessed culture," *Wallpaper*, November 4, 2019, consulted on March 30, 2022, <https://www.wallpaper.com/art/idris-khan-65000-photographs-sculpture-london>.

Culminating, expanding, unfolding. Final notes

This text has reviewed some of Idris Khan's works in relation to time and photography as well as memory and the storing of digital imagery.

In the *Every...* series previously mentioned, the artist digitally overlapped scanned or appropriated images to create a condensed, quivering, blurred new one. The result is a visual configuration that is more reminiscent of painting or drawing than of the conventional quality of photography. Although photographers are often said to freeze time, here it is argued that Khan's work does the opposite. His photographs are carefully constructed rather than "taken". The process of scanning and then digitally laying every page of the Qu'ran, as described earlier, is a long, time-demanding and repetitive one. The very fact that this working method involves time results in a series of images that, in turn, unfold time themselves. Khan's work *Rising Series... After Eadweard Muybridge 'Human and Animal Locomotion'*, from 2005, is the perfect example. Muybridge is notorious for employing fast-shutter speeds to reveal the whole time arc of an action in stilled, individual images. Pursuing a creative strategy that constitutes his trademark as an artist, Khan combines and layers every one of them in a single image – from statism to movement, from a frozen temporality to spread time. As suggested earlier, Khan's selective appropriation of celebrated photographic images such as the ones composing *The Brown Sisters* series, by Nicholas Nixon, or the work by Bernd and Hilla Becher, is significant: it emphasises the temporal dimension of his digital composites, since both original works are decades-long projects involving meticulous care and dedication. Throughout the 2000's and the early 2010's, Khan reiterated this approach in his practice employing several image sources, from books and photographs to music sheets. On a negative note, and as *The Guardian* habitual collaborator Geoff Dyer points out, "The danger is that this composite thing could just become his shtick. He could do every page of every book, every this of every that. *Every... Photograph Taken Whilst Travelling Around Europe in the Summer of 2002* seems a rather pointless novelty"⁴⁴. Dyer concludes that Khan seems to hit the target better when he applies his methods to existing works of art, as it was his original intention.

Certainly, there are precedents for and equivalents to these cumulating, overlying strategies of visual condensation. The works of Corinne Vionnet, for instance, come

44. Geoff Dyer, "Between the lines," *The Guardian*, September 2, 2006, March 29, 2022, consulted on March 11, 2022, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/sep/02/art>.

to mind. In *Photo Opportunities*, the Swiss artist generates intricate images composed by thousands of tourists' snapshots taken in world-famous monuments and cities. The Golden Gate Bridge, The Big Ben or the Eiffel Tower become layered, ethereal structures quite similar to Khan's. Vionnet's proposal can be read as an attempt to underline the proliferation of information in the technical age. Although shot by very different people under diverse circumstances, all the photographs of those emblematic places are taken from almost the very same angle and point of view. There is this huge amount of images being taken and stored and shared and most of them look identical, which leads us to believe that we are, as Calvino, Martín Prada and other authors earlier mentioned declared, seeing exclusively through our cameras. As pointed out throughout this text, vision is becoming more a technological task of archiving than an actual perceptive experience. In this sense, Penelope Umbrico's work is another example of the urgent need to interrogate the explosion of new images in an era that is increasingly shaped by the excess of photographs.

This visual saturation is precisely what Khan's sculptural works *My mother* and *65000 photographs* address. The artist admitted his own surprise when comparing the few hundred of photographs taken in the lifetime of his late mother to the many thousands of pics saved in the course of five years of his life. Often described as "experiments in compressed memories"⁴⁵. Khan's sculptures take indeed the form of memorials or monuments for recollection. Although evasive and conceptual, his totemic columns made out of stacked, printed photographs are thought-provoking and highlight the obsessive image making practice that has occurred since the advent of digital technologies.

Ultimately, this text has proved how the inextricable nexus between photography, temporality, mortality and remembrance is reinforced in the work of the british artist, which proves photography's ability as a medium to expand and question ideas of time, memory and experience.

45. Skye Sherwin, "Artist of the week 80: Idris Khan," *The Guardian*, March 25, 2010, consulted 22 March, 2022, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/mar/25/artist-idris-khan>.

References

- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang, 1982.
- Basciano, Oliver. "Image, then Image." In *Idris Khan: A World Within*, edited by Deborah Robinson, 13-18. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2017.
- Benedictus, Leo. "My Best Shot: Idris Khan." *The Guardian*, August 2, 2007. Consulted on April 1, 2022. <https://www.theguardian.com/theguardian/2007/aug/02/arts>.
- Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2019.
- Calvino, Italo. *Difficult loves and Other Stories*. London: Penguin Vintage Classics, 2010.
- Durden, Mark. *Photography Today*. London: Phaidon, 2014.
- Dyer, Geoff. "Between the lines." *The Guardian*, September 2, 2006. Consulted on March 11, 2022. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/sep/02/art>.
- Elkann, Alain. "Idris Khan." *Alain Elkann Interviews*, May 9, 2021. Consulted on April 9, 2022. <https://www.alainelkanninterviews.com/idris-khan/>.
- Guggenheim Museum. "Idris Khan: Conversations with Contemporary Artists (Complete Version)." Youtube, 1:02:28, December 1, 2021. May 10, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=I95I7Ymk7PA>.
- Hackworth, Nick. "Fragments of Savagery." In *Idris Khan: Words Beneath Words*, n. p. Venice: Victoria Miro Gallery. Published in conjunction with an exhibition of the same title, organized and presented in Venice, 26 October - 14 December 2019.
- Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. Barcelona: Herder, 2013.
- . *No-Cosas. Quiebras del Mundo de Hoy*. Barcelona: Taurus, 2021.
- Hernández, Miguel Ángel. *El Arte a Contratiempo. Historia, Obsolescencia, Estéticas Migratorias*. Madrid: Akal, 2020.
- "Idris Khan (b. 1978). Struggling to Hear... After Ludwig van Beethoven Sonatas". *Christie's*, (n. d.). Consulted on 23 March 2022. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5163415>.
- Khan, Idris. "The Death of Painting." In *Idris Khan*, 8-12. Manchester: The Whitworth, The University of Manchester, 2017.
- Kelly, S. [Sean Kelly Gallery]. "Idris Khan Blue Rhythms." Youtube, April 24, 2019. Consulted on March 12, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=rbLxVrudObM>.
- . "Idris Khan in #InDetail." *SKNY*, July 1, 2020. Consulted on March 10, 2022. <https://www.skny.com/news-events/idris-khan-in-indetail2>.
- Kundera, Milan. *Immortality*. New York: Grove Weidenfeld, 1991.
- Marks, Thomas. "Layers of Time: A Conversation with Idris Khan." In *Idris Khan: A World Within*, edited by Deborah Robinson, 124-131. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2017.
- Martin Prada, Juan. *The digital nature of the image*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010. Published in conjunction with an exhibition of the same title, organized and presented in Cáceres, March 26 - April 10, 2010.
- . *El tiempo y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal, 2018.
- Parsons, Elly. "Idris Khan's first UK public sculpture addresses our photo-obsessed culture." *Wallpaper*, November 4, 2019. Consulted on March 30, 2022. <https://www.wallpaper.com/art/idris-khan-65000-photographs-sculpture-london>.

Robinson, Deborah, and Stephen Snoddy. "Foreword." In *Idris Khan: A World Within*, edited by Deborah Robinson, 5-8. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2017.

Sherwin, Skye. "Artist of the week 80: Idris Khan." *The Guardian*, March 25, 2010. Consulted on 22 March, 2022. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/mar/25/artist-idris-khan>.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Anchor Books, 1990.

"Pretty as a Thousand Postcards." *The New York Times*, March 1, 2012. Consulted on March 18, 2022. <http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/03/01/magazine/idris-khan-london.html>.

Warner, Marigold. "Idris Khan's 65000 Photographs." In *1854. British Journal of Photography*, November 18, 2019. Consulted on March 18, 2022. <https://www.1854.photography/2019/11/idris-khan-65000-photographs/>.

Wojnarowicz, David. *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*. New York: Vintage Books, 1991.

Zafra, Remedios. *Ojos y Capital*. Madrid: Consonni, 2015.




Reproducciones y obras de arte, ¿es la copia una buena alternativa a la diáspora patrimonial?

Reproductions and Works of Art; is Copying a Good Alternative
to Heritage Diaspora?

Zara Ruiz Romero

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

zmrurom1@upo.es

 0000-0002-7388-704X

Recibido: 16/08/2022 | Aceptado: 18/11/2022

Resumen

El patrimonio cultural enfrenta en la actualidad distintas problemáticas relacionadas con su conservación, su posesión, así como el lugar en el que debería resguardarse. Estas disyuntivas pueden además conllevar una pérdida patrimonial en distintos sentidos: la obra no se encuentra en su lugar de procedencia, se ha destruido de manera intencionada, o ha desaparecido por efecto del expolio, el robo, o por cuestiones relacionadas con su preservación. Con el objetivo de paliar la sensación de vacío que la ausencia del patrimonio puede ocasionar, se reflexiona en este escrito sobre la utilización de reproducciones. Para ello, se muestran un conjunto de ejemplos en los que la réplica se integra en las exposiciones y espacios culturales, cumpliendo una serie de funciones de manera más o menos exitosa, aunque sin pretender la sustitución del "aura" del original.

Abstract

Cultural heritage is currently facing various problems related to its conservation, possession, and its holding place. These dilemmas can also lead to a loss of heritage in different ways: the work is not in its place of origin, it has been intentionally destroyed, or it has disappeared due to plundering, theft, or preservation issues. To alleviate the feeling of emptiness that the absence of heritage can cause, this paper reflects on the use of reproductions. To this end, a few examples are shown in which the replica is integrated into exhibitions and cultural venues, serving various functions to varying degrees of success, all without asserting any particular claim in replacing the "aura" of the original.

Palabras clave

Reproducciones
Réplicas
Patrimonio cultural
Obras de arte
Pérdida patrimonial
Museos

Keywords

Reproductions
Replicas
Cultural Heritage
Works of Art
Loss of Heritage
Museums

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Ruiz Romero, Zara. "Reproducciones y obras de arte, ¿es la copia una buena alternativa a la diáspora patrimonial?." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 244-271. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7390>.

© 2023 Zara Ruiz Romero. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La pérdida o diáspora patrimonial, la propiedad y el lugar en que las obras de arte deberían conservarse vertebran hoy día un encarnizado debate. En él se enfrentan los tradicionalmente denominados países “fuente”, contra aquellos que suelen poseer gran parte del patrimonio, sobre todo en los museos enciclopédicos o universales que, al estilo del Louvre y el Museo Británico, contienen piezas de (casi) todos los rincones del mundo. Al respecto, hallamos en el ojo del huracán diversas disputas de carácter intergubernamental, entre particulares, o entre museos, que fundamentan la agenda en torno a la defensa del patrimonio cultural.

Junto a las diversas reclamaciones, el patrimonio y las obras de arte se enfrentan a problemáticas como el expolio, el robo, la destrucción deliberada, o la ausencia de una buena conservación, en ocasiones motivada por la falta de recursos. Podríamos decir que, prácticamente, no pasa ni un solo día en que no encontremos alguna noticia que nos haga reflexionar sobre la fragilidad de nuestra herencia cultural. Con lo cual, teniendo este tipo de casos como referencia, en este artículo nos aventuramos a reflexionar sobre una ¿solución? o alternativa a veces planteada al dirimir sobre la pérdida patrimonial en todas sus vertientes: la realización de reproducciones.

Qué entendemos por reproducción y cómo se han utilizado a lo largo de la historia

En primer lugar, nos gustaría considerar el significado del término “reproducción”, en este escrito tratado prácticamente como sinónimo de “copia” y “réplica”. La literatura científica resulta bastante prolífica al respecto, aunque en esta ocasión nos detenemos en las reflexiones de M.^a Josefa Almagro Gorbea. La investigadora expone cómo una reproducción genera una creación nueva, que puede tener cierto aporte personal y de reinterpretación por parte de quién la realiza. Además, menciona cómo una reproducción puede llevarse a cabo con una misma medida, o a escala, existiendo variaciones en los colores o materiales utilizados¹. Esto último como parte de un proceso de diferenciación, evitando caer en la creación de los denominados “falsos históricos”.

No debemos confundir una reproducción con una falsificación, realizada con la intención de engañar y hacerse pasar como verdadera. Tal como expone Luis Pérez-Prat Durbán, las falsificaciones de obras de arte generan “la confrontación del valor estético

1. M.^a Josefa Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” *Boletín de la ANABAD* 38, no. 3 (1998): 177-178.

con la autenticidad”, conllevando toda una incertidumbre acerca del valor real de ciertos objetos². De hecho, el propio concepto de autenticidad resulta todo un galimatías, tanto si hablamos de copias, y cuanto más si introducimos a las falsificaciones. Se trata de un constructo que ha ido evolucionando con el paso de los años y que puede presentar una visión más o menos amplia. Desde la expresada por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*³, a los preceptos del *Documento de Nara sobre autenticidad* (1994), que reconoce cómo dicho concepto puede considerarse atendiendo a distintos puntos de vista y, por tanto, la reproducción de obras de arte podría aceptarse en ciertas situaciones⁴. Se trata de establecer límites a la realización de réplicas, para evitar que su multiplicación conduzca a situaciones no deseadas como la falsificación, la destrucción por desidia (aplicando la premisa: ya que puede recrearse, no es necesario cuidarlo), o una excesiva “disneylización” del patrimonio, que podría llevarle a convertirse en un “enorme pastiche de sí mismo”⁵.

Por lo tanto, consideramos como copia o reproducción la realización de una obra tomando como referencia al original, introduciendo ciertos cambios (en tamaño, materiales utilizados, color, textura, etc.) que impidan su confusión con el mismo. Y, en el caso de que esta pieza se exponga al público, su condición de réplica deberá estar señalizada, impidiendo equivocaciones con respecto a su creación y autenticidad.

Este breve apunte epistemológico, nos lleva en un segundo estadio a la necesidad de establecer una introducción al uso de la copia a lo largo de la historia. Desde la Antigüedad, romanos y griegos utilizaron moldes para realizar réplicas y producir recipientes, estatuillas, joyas... Muchas de las esculturas griegas que hoy día admiramos son copias romanas realizadas en mármol, entre ellas obras tan conocidas como el *Discóbolo* de Mirón, o el *Doríforo* de Policleto. Estas piezas, lejos de resultar carentes de estimación, aportan “un extraordinario valor documental, como el ‘gemelo desaparecido’, en tanto que documentan historias, pérdidas, manipulaciones y reconstrucciones de obras griegas y romanas, en ocasiones irrecuperables”⁶.

2. Luis Pérez-Prat Durbán, “La falsificación de obras de arte, ¿un problema internacional?,” en *El tráfico de bienes culturales*, eds. Luis Pérez-Prat Durbán y Antonio Lazari (Valencia: Tirant lo Blanch, 2005), 168.

3. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,” en *Discursos interrumpidos. I* (Madrid: Taurus, 1973), 77-82.

4. Ascensión Hernández Martínez, “¿Copiar o no copiar? He ahí la cuestión (la restauración monumental en la época de la clonación genética,” en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red): XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004* (Palma: Comité Español de Historia del Arte, Universidad de las Islas Baleares, 2008), 2:1186.

5. Ascensión Hernández Martínez, *La clonación arquitectónica* (Madrid: Siruela, 2007), 64.

6. Enrique Varela Agüí y María Bolaños Atienza, “La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas,” *Museos.es: revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, no. 7-8 (2011-2012): 377.

Durante el Renacimiento, la realización de réplicas fue una práctica habitual, con las obras grecolatinas que estaban comenzando a aflorar del subsuelo, y que fueron objeto de inspiración y de prestigio. Un ejemplo de ello serían las reproducciones realizadas al grupo escultórico de los Nióbidas griegos, por orden del duque de la Toscana, y que se expusieron en la Galería de los Uffizi en Florencia, para pasar en el siglo XIX a la Escuela de Bellas Artes de París⁷. E incluso, ya en época barroca, podemos medir el valor de las copias en las compras que realizó Velázquez en Italia para el monarca Felipe IV, que incluían una serie de vaciados más costosa que las propias obras de artistas reputados del momento, como Tintoretto y Veronese⁸.

En el siglo XVIII, la renovada pasión por la arqueología, la proliferación de las academias y, al fin y al cabo, el espíritu ilustrado intrínseco a la centuria, llevaron a las reproducciones de obras de arte a la cima de su importancia. Las escuelas y academias propagaron su utilización con fines pedagógicos, tanto para el alumnado, como para el público general, democratizándose de manera paulatina su acceso y disfrute, hasta el momento vetado a una clientela selecta, formada por las casas reales, la aristocracia y algunos intelectuales⁹.

Por su parte, el siglo XIX dio continuidad a esta tendencia, destacando su presencia en las mencionadas escuelas de bellas artes, como la de París, donde coexistían réplicas de obras grecolatinas, junto a creaciones del Medievo o la Modernidad, ampliándose el culto a piezas que no pertenecían exclusivamente a la idolatrada Antigüedad clásica. Las reproducciones se veían como “una manera altamente válida, útil y didáctica de enseñar al pueblo la cultura de la humanidad a través de los diferentes ciclos artísticos que estas obras podían representar”¹⁰. Esta “fiebre” por la réplica llegó a las exposiciones internacionales, siempre exponentes de las tendencias más actuales; destacando su presencia en la de París de 1855 o la de Londres en 1866. Esta última se distingue especialmente al resultar el germen de un memorándum para regularizar la reproducción y el comercio de obras de arte: *Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries* (París, 1867)¹¹.

7. Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” 178.

8. Varela Agüi y Bolaños Atienza, “La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas,” 377.

9. Montserrat Lasunción Lascano, “Reconstruyendo los procesos de reproducción de monumentos: la huella sobre los grandes formatos del siglo XIX,” *Revista de arquitectura*, no. 24 (2022): 142, <https://doi.org/10.15581/014.24.138-153>.

10. Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” 179.

11. Carolina Beatriz García Estévez, “...let us take an excursion around the world’. Monumento y copia como práctica curatorial de las Exposiciones Internacionales y sus museos de colecciones, 1854-1929,” *RA: revista de arquitectura*, no. 21 (2019): 99, <https://doi.org/10.15581/014.21.96-107>.



Fig. 1. Vista de varias reproducciones. Museo Victoria & Albert, Londres, Reino Unido. © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2016.

Con todo ello, originales y copias convivieron de manera armónica, pues no se valoraba únicamente la obra en sí, sino también la idea que esta transmitía. La misma copia era un objeto de prestigio, sobre todo si la obra replicada era considerada de categoría, al estilo del *Laocoonte*¹². Del mismo modo que un hito clave en este sentido sería la creación de museos específicos para albergar reproducciones, con una clara función educativa, en una tendencia observable en distintas ciudades como Santiago de Chile, Berlín, París o Londres¹³. En esta última, destaca una institución que aún goza de renombre: el Victoria & Albert Museum, creada en 1850 y dotada con copias de obras tan conocidas como la *Columna Trajana*, el *David* de Miguel Ángel, las terceras puertas del baptisterio de Florencia (Fig. 1), o el *Pórtico de la Gloria* de la catedral de Santiago de

12. Varela Agüi y Bolaños Atienza, "La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas," 377-378.

13. Pedro Emilio Zamorano Pérez, Claudio Cortés López, y Alberto Madrid Letelier, "Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario," *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 47 (2016): 45-48; M.ª Josefa Almagro Gorbea, "La función pedagógica y didáctica del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas," *Boletín de la ANABAD* 44, no. 3 (1995): 226.

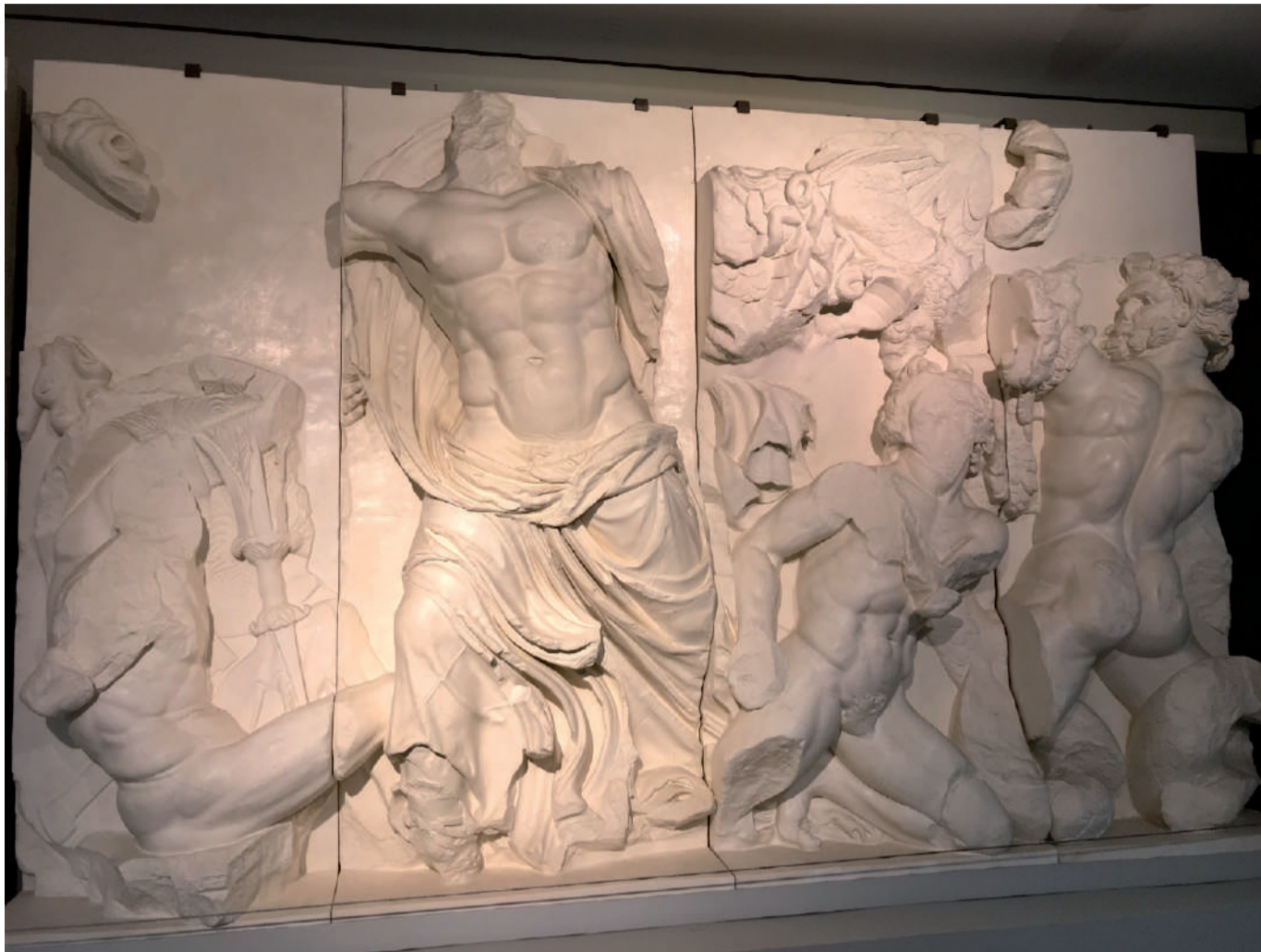


Fig. 2. Taller de reproducciones de los museos berlineses, reproducción de un fragmento del friso de la Gigantomaquia, *Altar de Zeus*, 1932. Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao, España. © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2019.

Compostela. En España, concretamente en la capital, nació en 1877 el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, cuyas colecciones contemplaban obras de arte clásico, medieval, renacentista o barroco, adquiridas mediante la compra a talleres especializados, por medio de intercambios entre los propios museos y, más esporádicamente, por donaciones¹⁴. En el País Vasco encontramos el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao, una institución fundada en 1927 con el objetivo de que el público pudiese apreciar piezas dispersas por distintas partes del mundo. El museo (aún vigente), contiene reproducciones de obras significativas de la historia del arte, destacando piezas grecolatinas como parte del conjunto escultórico del Partenón, del *Altar de Zeus* (Fig. 2), la *Venus de Milo*, la *Victoria de Samotracia*, o el *Laocoonte y sus hijos* (Fig. 3)¹⁵.

14. Almagro Gorbea, 223-238.

15. Inmaculada Gangoiti, "Ese gran desconocido: el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao," *Bidebarrieta: revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, no. 6 (2000): 32-33.



Fig. 3. Museos Vaticanos, reproducción del *Laocoonte y sus hijos*, 1934. Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao, España. © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2019.

No obstante, ya entrado el siglo XX este tipo de colecciones y museos comenzaron a considerarse desfasados, llevándose a cabo en muchos casos su reorganización y reubicación¹⁶. Por ejemplo, el mencionado Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, en 1961 abandonó el Casón del Buen Retiro y fue desplazándose por distintas sedes hasta su actual inclusión en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid¹⁷. Será en fechas más actuales, de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, cuando volvamos a asistir a una revalorización del culto a la copia, con obras de este tipo en espacios de referencia, de acuerdo con una serie de funcionalidades que mencionaremos a continuación. Quizás este devenir se deba a la influencia de nuevas corrientes museológicas y museográficas, en las que la didáctica ocupa un papel esencial; e incluso su uso podría verse acentuado por el movimiento que llama a la descolonización del museo, en la búsqueda de colecciones más “blancas”, desprovistas de connotaciones imperialistas, y donde las réplicas tienen sin duda un cometido esencial.

16. Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” 180.

17. Varela Agüi y Bolaños Atienza, “La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas,” 366-379.

Uso y función actual de las reproducciones

Tal como hemos puesto de manifiesto, la realización de réplicas resulta una constante en la historia de la humanidad, y continúa hoy día en plena vigencia. Su función responde a varias circunstancias, como acercar a la población piezas que están en distintas partes del mundo, asumir un papel didáctico o servir, en los últimos años, en entornos con personas de diversidad funcional, al resultar cercanas y fáciles de manipular.

Su presencia es destacada en instituciones culturales como el Museo Americano de Historia Natural (Nueva York), que recurre a ellas para complementar su discurso, indicando su condición en las cartelas. Durante una visita realizada en 2022, pudimos observar una copia de la *Venus de Willendorf* (Fig. 4), cuyo original se localiza en el Museo de Historia Natural de Viena, resultando relevante al ser una de las estatuillas más famosas de la prehistoria. Del mismo modo, en el área dedicada a la América precolombina, junto a piezas originales, observamos copias de una cabeza olmeca de gran tamaño, de la *Piedra del Sol* –el conocido calendario azteca–, así como la reproducción a escala de templos de origen prehispánico.

Entre las anteriores destacamos la réplica de la tumba del Señor de Sipán (Fig. 5), sobre todo, porque no es la primera vez que tenemos la oportunidad de observar una recreación de estos enterramientos. Los restos originales se resguardan en el Museo de



Fig. 4. Reproducción de la *Venus de Willendorf*. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York, EE. UU.
© Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2022.



Fig. 5. Reproducción del enterramiento del Señor de Sipán. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York, EE. UU. © Fotografía: Zara Ruíz Romero, 2022.

Sipán, en Lambayeque (Perú), situado a unos kilómetros del lugar del descubrimiento, la Huaca Rajada; en una migración del patrimonio cultural hacia una ciudad más poblada que dejó desprovisto de parte de su identidad al espacio de origen, hasta que en 2009 se inauguró el Museo de Sitio Huaca-Rajada Sipán, que junto a las reproducciones del enterramiento *in situ* (Fig. 6), contiene una serie de piezas originales. Debemos tener en cuenta que este hallazgo revolucionó la arqueología peruana en las últimas décadas del siglo XX, por tratarse de una tumba intacta, así como por los episodios de expolio y venta ilegal que sus bienes protagonizaron, dignos de una novela de acción¹⁸. Por lo tanto, resulta comprensible que en su lugar de procedencia quisieran seguir “disfrutando” del Señor de Sipán, del mismo modo que el Museo Americano de Historia Natural (Nueva York) incluye en su discurso tal descubrimiento, comparado

18. Véase: Walter Alva, “Discovering the New World’s Richest Unlooted Tomb,” *National Geographic Magazine* 174, no. 4 (1998): 510-555; Sidney D. Kirkpatrick, *Lords of Sipan. A true story of pre-Inca tombs, archaeology, and crime* (Nueva York: William Morrow and Company, INC., 1992).



Fig. 6. Reproducción del enterramiento del Señor de Sipán. Huaca Rajada, Sipán, Perú. © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2017.

en importancia con la tumba de Tutankamón –la cual, por cierto, también posee una réplica realizada por la empresa española Factum Arte, y que de algún modo intentará saciar la sed de curiosidad de los visitantes, impidiendo el deterioro progresivo de la original¹⁹–.

La presencia de réplicas va más allá de los museos y espacios públicos, llegando a las colecciones privadas y a las casas de los amantes de la cultura. Un curioso ejemplo lo hallamos en la réplica de dos ídolos cilíndricos de piedra de la Edad del Cobre, procedentes de Morón de la Frontera (Sevilla). El caso es que los originales formaban parte de una colección particular y fueron donados al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, a cambio de la entrega de doce reproducciones de cada una de las piezas, para que

19. Francisco Carrión, "El clon español de la tumba de Tutankamón," *El Independiente*, 3 de noviembre de 2022, consultado el 5 de diciembre de 2022, <https://www.elindependiente.com/tendencias/cultura/2022/11/03/el-clon-espanol-de-la-tumba-de-tutankamon/>.

los herederos (doce hermanos) pudiesen tener su propia copia²⁰. E incluso es habitual encontrar reproducciones de buena calidad para su adquisición en las tiendas de los museos y espacios culturales, o existen establecimientos dedicados a ello, que pueden llegar a vender “copias certificadas”, dotadas de cierta categoría.

La copia o reproducción puede coadyuvar a una mayor democratización de la cultura, del mismo modo que puede resultar útil en cuestiones de pérdida patrimonial. En esta línea, de nuevo siguiendo a M.^a Josefa Almagro Gorbea, su utilización sería aconsejable en los supuestos de que: el objeto original ya no exista; la pieza se muestre esencial para la comprensión del mensaje a transmitir, y el original se encuentre en otro lugar; cuando el original esté en peligro de deterioro o destrucción; y en caso de pérdida o robo²¹. Con lo cual, a continuación pretendemos ahondar en su utilización, aportando una serie de ejemplos que nos ayuden a entender su extensión e importancia.

El original se encuentra en otro lugar

De las coyunturas expuestas, es esta quizás la más adecuada para reflexionar sobre nuestro objetivo principal: el uso de réplicas a causa de la diáspora patrimonial. Un paradigma sería el del patio del castillo de Vélez Blanco (Almería). Su original se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York tras su venta a principios del siglo XX (Fig. 7); mientras que el espacio que ocupaba originariamente en el castillo está vacío (Fig. 8), con cierto halo de desolación y abandono, a resultas de una pérdida patrimonial e identitaria que deja al castillo desprovisto de parte de su significado²².

Tal es su importancia y representatividad que, en la actualidad, se está llevando a cabo un proyecto para su reproducción, bajo la dirección del arquitecto Pedro Salmerón²³. Se ha optado por la creación de una “reproducción diferenciada”, en palabras del propio

20. José Antonio Aguilar Galea, “Las técnicas de reproducción escultóricas como instrumento para la pervivencia del patrimonio arqueológico. Los Ídolos de Morón,” *Antiquitas*, no. 17 (2005): 169-170.

21. Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” 182

22. José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: “El gran acaparador”* (Madrid: Cátedra, 2019), 52-56.

23. El proyecto de restauración del castillo se ha dividido en tres fases, contemplando la segunda de ellas la realización de la réplica del patio. Véase: “El proyecto para la reconstrucción del Patio del Castillo de Vélez-Blanco recibe el aval de Patrimonio,” *Diario de Almería*, 9 de abril de 2021, consultado el 10 de mayo de 2022, https://www.diariodealmeria.es/ocio/reconstruccion-Patio-Castillo-Velez-Blanco-Patrimonio_0_1563445066.html. En la actualidad, se está dando comienzo a la licitación para la primera fase. Véase: “Licitación de la primera fase de restauración del Castillo de Vélez Blanco,” *Diario de Almería*, 21 de octubre de 2023, consultado el 22 de octubre de 2023, https://www.diariodealmeria.es/ocio/restauracion-castillo-velez-blanco-almeria_0_1840916153.html.



Fig. 7. Patio del castillo de Vélez Blanco. Museo Metropolitano de Nueva York, EE. UU. © Fotografía: dominio público, Museo Metropolitano de Nueva York.

arquitecto, de manera que en una vista general se produzca la sensación de que el patio ha regresado, pero al observar los detalles, estos serán algo más toscos y de ninguna manera miméticos. Según el proyecto, la copia estaría realizada con el mismo material, mármol de Macael, un signo identitario de la región y, junto a la propia reproducción en sí, contaría con la reintegración de algunos bienes originales²⁴. Con ello, la realización de la copia cumpliría con los estándares de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, que prohíbe la realización de réplicas exactas, para evitar una falsificación del patrimonio. Y se supliría la demanda sobre un espacio que había quedado desprovisto de significado, ayudando a contar la historia del lugar, como un castillo privado de gran parte de sus bienes culturales, tal como ocurrió en distintos lugares de España en las primeras décadas del siglo XX, debido principalmente a la “voracidad” del coleccionismo norteamericano.

Es un caso que no puede considerarse como “expolio” –pues la venta del patio se perpetró cuando aún no existía una legislación que la prohibiera expresamente–, pero sí deja

24. Información aportada por el arquitecto Pedro Salmerón, febrero de 2022.



Fig. 8. Patio del castillo de Vélez Blanco. Almería, España © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2021.

una sensación de pérdida muy parecida. Sobre todo teniendo en cuenta que el espacio original resulta un importante baluarte para el patrimonio de la región, que podría ver incrementado su valor tras la reintegración del patio. Por lo tanto, sí que parece una buena opción la realización de la copia, pues como menciona Julián Esteban Chapapría, su instauración en el castillo pondrá de manifiesto cómo el original de Nueva York, “será menos auténtico porque se habrá demostrado de facto que no es su lugar”²⁵.

Esta sensación de pérdida experimentada con el patio del castillo de Vélez Blanco, podemos registrarla también en las esfinges de Agost, recreadas mediante impresión 3D y postprocesado²⁶ (Fig. 9) por parte del equipo “Patrimonio Virtual” de la Universidad de Alicante, para formar parte de un espacio museístico en su localidad de origen. Hablamos de dos piezas de la cultura ibérica, que tras su descubrimiento en Agost (Alicante)

25. Julián Esteban Chapapría, “En torno a discutidas y discutibles reintegraciones de imagen” (ponencia, Jornadas técnicas sobre la recuperación del Patio de Honor del Castillo de Vélez-Blanco, Vélez-Blanco, 2-4 de julio de 2009).

26. “Patrimonio virtual de la Universidad de Alicante reproduce, por medio de 3D, las dos esfinges ibéricas originarias de Agost,” *Actualidad Universitaria, Universidad de Alicante*, 22 de diciembre de 2020, consultado el 2 de febrero de 2022, <https://web.ua.es/actualidad-universitaria/2020/diciembre2020/21-23/patrimonio-virtual-de-la-universidad-de-alicante-reproduce-por-medio-de-3d-las-dos-esfinges-ibericas-originarias-de-agost.html>.



Fig. 9. Reproducción de las esfinges de Agost mediante impresión 3D y postprocesado, realizadas por el equipo "Patrimonio Virtual" de la Universidad de Alicante. © Fotografía: "Patrimonio Virtual".

en 1893, se ubican en el Museo del Louvre y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. La primera de estas circunstancias responde a una tendencia común en la época, cuando los museos europeos estaban formando sus colecciones y poseían emisarios en distintas partes del mundo, ávidos de conseguir piezas. Con respecto a la segunda de las localizaciones, la pieza llegó a Madrid tras el intercambio en 1941 entre los gobiernos de Pétain y Franco, pues en primera instancia la obra viajó hasta el Louvre. En este acuerdo se recuperaron para el patrimonio español piezas como la *Dama de Elche* o la *Inmaculada Concepción de los Venerables*, de Murillo, que también terminaron en los museos estatales²⁷. Así, aunque esta coyuntura nos deja la sensación de que la obra "se queda en casa", responde a la normativa de resguardar las piezas más importantes en los museos estatales y, finalmente, el emplazamiento original queda desprovisto de las piezas, que en el lance de las esfinges se han convertido en un baluarte identitario.

Otra copia que nos hace reflexionar sobre su pertinencia, así como acerca del papel de las nuevas tecnologías es la de la *Dama de Elche*. Esta obra escultórica, perteneciente a la cultura ibérica, fue descubierta en 1897 de forma casual en el yacimiento arqueológico de La Alcudia (Valencia). Ese mismo año, la adquirió Pierre París para el Museo del Louvre, "con la garantía de universalizar el nombre de Elche"²⁸; y se mantuvo en París hasta 1941, cuando se produjo el mencionado intercambio intergubernamental. En la actualidad, la pieza forma parte del Museo Arqueológico Nacional. Desde su regreso en 1941, se ha expuesto temporalmente en Elche en 1965 y 2006, con gran éxito y afluencia de

27. Cédric Gruat y Lucía Martínez, *El retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos, 1940-1941* (Madrid: Alianza Editorial D. L., 2015).

28. Rafael Ramos Fernández, "Elche y su Dama," *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, no. 7 (2006), 139.

público²⁹. De hecho, tal es la relevancia de la pieza, que en 2003 se resolvió la realización de una copia por parte de la empresa Factum Arte, encargada por el Museo Arqueológico Provincial de Alicante y la Diputación de Alicante. En ella, se han utilizado diversas técnicas, resultando en un facsímil muy detallado, con restos de pintura o los propios efectos del paso del tiempo³⁰; y que ha viajado ya a distintos lugares, e intenta cubrir, al menos en cierto sentido, el vacío dejado por su original.

Debemos tener en cuenta que una réplica no puede (ni tampoco debe) sustituir al original en todas sus aristas, siendo palpable el “aura”, esa existencia irrepetible en palabras de Walter Benjamin³¹, que continúan teniendo las piezas genuinas. En consecuencia, no nos resulta complicado encontrar casos en que los receptores de la réplica no están conformes con la solución aportada. Un ejemplo sería el de la copia del penacho de Moctezuma, presente en el Museo Nacional de Antropología de México, y cuyo original está en el Weltmuseum de Viena (Austria, anteriormente Museo de Etnología de Viena). En esta ocasión, frente a las reclamaciones del país de origen, en el museo donde se encuentra actualmente justifican que la mala conservación de la pieza podría resultar en un deterioro irreversible si se planteara su traslado.

Desde el punto de vista legislativo, la obra lleva en Austria el tiempo suficiente como para no poder realizar una reclamación y habría que recurrir a la ética para una hipotética devolución, indicando cómo el penacho es uno de los grandes emblemas del arte precolombino de México, además de uno de los objetos de arte plumario más importantes del mundo³². Se trata, por tanto, de un asunto aún candente, de gran relevancia para la sociedad mexicana, y sobre el que se ha tratado en distintos momentos. En 2006 se comparó con otros procesos de reclamación internacionalmente reconocidos, como los relativos al *Busto de Nefertiti* en Berlín o a los *Mármoles del Partenón* en Londres³³. Del mismo modo que, como solución, en 2011 se planteó la posibilidad de un intercambio temporal, por piezas que podrían resultar representativas para Austria, como la carroza dorada del emperador Maximiliano de Habsburgo³⁴. En 2012, en la pu-

29. Ramos Fernández, 140.

30. Factum arte, “Facsímil de la Dama de Elche,” consultado el 15 de julio de 2022, <https://www.factum-arte.com/pag/306/facsimil-de-la-dama-de-elche>.

31. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.”

32. “Localizan octava pieza prehispánica de arte plumario,” *El Universal*, 29 de diciembre de 2016, consultado el 12 de mayo de 2022, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2016/12/29/localizan-octava-pieza-prehispanica-de-arte-plumario/>.

33. Gerard V. van Bussel, “El Penacho del México Antiguo: aspectos de la historia de su recepción”, en *El Penacho del México Antiguo*, coords. Sabine Haag, Alfonso de María y Campos, Lilia Riviero Weber, y Christian Feest (Viena: CONACULTA-INAH, Museum für Völker Kunde, ZKF Publishers, 2012), 115-134.

34. “Qué quiere Austria a cambio de prestar el penacho de Moctezuma,” *Noticiero Televisa*, 27 de abril de 2012, consultado el 12 de mayo

blicación de una investigación conjunta entre México y Austria, se llegó a la conclusión de que el penacho no se movería de su museo actual, aunque sí se reconocía la soberanía de ambas naciones sobre el objeto³⁵. En una suerte de “custodia compartida” que podríamos aplicar más a menudo, pero que no convence a aquellos que deben “resignarse” a poseer la copia.

Esta última idea, la custodia compartida del patrimonio, nos recuerda a otro caso de controversia acerca de la posesión del patrimonio, esta vez en Perú. Nos referimos a la polémica en torno al *Códex Trujillo* (*Códice Martínez Compañón* o *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*), una obra ilustrada formada por nueve tomos, que muestra distintos aspectos de la diócesis de Trujillo en época colonial. El códice surgió de la iniciativa del obispo español Baltasar Jaime Martínez de Compañón –quien realizó un viaje pastoral entre 1782 y 1785–, y fue enviado posteriormente a España, donde se resguarda en la biblioteca del Palacio Real de Madrid. Además de este conjunto, el más completo y significativo, existen láminas o tomos sueltos en otras ubicaciones³⁶, y en 2017 apareció en Subastas Alcalá, Madrid, un tomo con 136 acuarelas, algunas inéditas, encuadradas siguiendo el mismo esquema que los ejemplares de la biblioteca madrileña³⁷.

La subasta finalizó con el Estado español ejerciendo su derecho de adquisición preferente, además de que la obra había sido declarada inexportable, dejando sin posibilidades a otro de los interesados, el Museo de Arte de Lima, generándose una amplia polémica³⁸. La cuestión que aquí nos atañe es que, una vez que las acuarelas pasaron a formar parte de las colecciones de nuestro país, se planteó la realización de una réplica para que viajase al museo limeño, aunque la idea no fue bienvenida. Se consideró una solución poco satisfactoria para la nación peruana, teniendo en cuenta la importancia de la pieza³⁹, así como el hecho de que España ya posee los nueve tomos mencionados. Sin duda, podría ser este otro proceso de “custodia compartida” del patrimonio, para

de 2022, <http://noticierostelevisa.esmas.com/especiales/436645/que-quiere-austria-cambio-prestar-penacho-moctezuma/>.

35. Haag et al., coords., *El Penacho del México Antiguo*.

36. Pablo Macera Dall'Orso, “El tiempo del obispo Martínez Compañón,” en *Trujillo del Perú. Baltasar Jaime Martínez de Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*, eds. Pablo Macera, Arturo Jiménez Borja, e Irma Franke (Lima: Fundación del Banco Continental, 1997), 42-50.

37. *Catálogo, Alcalá Subastas, 7 y 8 de junio 2017* (Madrid: Medium Graphics D.S.S.L., 2017), 162.

38. Véase: Juan Carlos Fangacio Arakaki, “El Gobierno de España se apodera del ‘Códex Trujillo del Perú’, valioso documento histórico,” *El Comercio*, 8 de junio de 2017, consultado el 22 de mayo de 2022, <https://elcomercio.pe/luces/arte/gobierno-espana-apodera-codex-trujillo-peru-432724-noticia/?ref=ecr>; Gloria Martínez Leiva, “La cultura del titular: El Códex Trujillo o España vs Perú,” *Investigart*, 12 de junio de 2017, consultado el 22 de mayo de 2022, <https://www.investigart.com/2017/06/12/la-cultura-del-titular-el-codex-trujillo-o-espana-vs-peru/>.

39. Raúl Tola, “El Códex Trujillo del Museo de Arte de Lima es tan importante para Perú como las obras del Prado para los españoles,” *El País*, 14 de junio de 2017, consultado el 13 de junio de 2022, https://elpais.com/cultura/2017/06/13/actualidad/1497376993_259300.html.

evitar que su presencia en España suponga una ofensa para Perú; y, quizás, la realización de la réplica no debería sonar de manera despectiva, permitiendo que la obra pueda disfrutarse en ambos lugares y teniendo, además, en cuenta otro aspecto: la exigencia de resguardar el original.

El original debe resguardarse por seguridad

Las medidas de conservación preventiva de los originales, aplicadas en muchos museos y lugares patrimoniales⁴⁰, han motivado la creación de uno de los arquetipos españoles más representativos: el de la Neocueva de Altamira. Esta réplica, situada en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Santillana del Mar), nace con el objetivo de poner en valor las pinturas halladas en la cueva, y las inserta en un conjunto pictórico que se extiende por la cornisa cantábrica y el sur de Francia. Las pinturas de Altamira fueron descubiertas de manera casual en 1879 y, tras distintas polémicas y acusaciones de falsificación, se reconocieron como un hallazgo extraordinario en los primeros años del siglo XX⁴¹. Desde entonces, se han sucedido los estudios y visitas a este espacio, hasta que se decidió restringir el acceso por cuestiones de seguridad y conservación; y hoy día existe una lista de espera que solo permite la entrada de cinco personas a la semana.

La reproducción de la cueva y pinturas de Altamira pretende difundir tan importante hallazgo, permitiendo a la sociedad su disfrute y conocimiento. El proceso de creación aglutinó a un nutrido grupo de expertos, que tuvieron en cuenta las características físicas del original, al tiempo que estudiaron las técnicas y el proceso de creación, para "recrear" la pintura del techo polícromo tal y como fue ejecutada por sus autores, siguiendo su mismo proceso, empleando los mismos materiales y técnicas y en el mismo sentido en el que fueron trazadas las figuras y signos, tanto en el dibujo y la pintura, como en el grabado"⁴². De este mismo espacio, se habían realizado réplicas con anterioridad: en 1962 de un fragmento de techo para el Deutsches Museum de Múnich, y de 35 metros cuadrados del techo para un parque cultural en Japón en

40. Sonia Santos Gómez, "La realización de reproducciones artísticas como medida de conservación preventiva en los museos," *Revista de Museología*, no. 68 (2017): 112-126.

41. Antonio Barnadés, "Altamira, el nacimiento del arte rupestre europeo," *Historia National Geographic*, 26 de julio de 2023, consultado el 3 de agosto de 2023, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/altamira-nacimiento-arte-rupestre-europeo-2_18472.

42. Matilde Muzquiz Pérez-Seoane y Pedro A. Saura Ramos, "El facsímil del techo de los bisontes de Altamira," consultado el 20 de mayo de 2022, <https://www.cultura.gob.es/mnaltamira/dam/jcr:7b5dd584-a911-41c5-8a48-1a115c301625/muzquiz-saura-2002-facsimil-techo-altamira.pdf>.

1993⁴³. De igual modo, la cueva de Lascaux, en Francia, tuvo su primera copia en 1983, motivada por el cierre del espacio original, con el objetivo “de transmitir al público la emoción que tendría si visitara la gruta verdadera”⁴⁴. Y podemos hallar un ejemplo parecido en Gran Canaria, con un facsímil de la cueva de Risco Caído⁴⁵. Estos últimos, son casos en los que se utilizan técnicas consideradas más tradicionales, en comparación con la creación de la réplica virtual en 3D de la cueva de Santimamiñe (País Vasco), en la que los visitantes necesitan unas gafas especiales y se ven envueltos por imágenes y efectos sonoros⁴⁶.

En una situación parecida a la de estas cuevas se encuentran los fósiles y colecciones paleontológicas, elementos de gran fragilidad, importantes por el conocimiento que pueden aportar acerca de la cultura o la especie animal a la que pertenecieron. Cuando se trata de ejemplares pequeños, es habitual que la réplica se realice con una misma medida, imitando los posibles desperfectos de la pieza, y con un material parecido al original. Si hablamos de ejemplares más grandes, suele recurrirse a las copias a escala, quizás no tanto en relación con el tamaño, sino con el peso del conjunto, utilizando materiales que aligeren y hagan posible la exposición⁴⁷. Como ejemplos, en el Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid), hallamos la réplica de un diplodocus, donada a principios del siglo XX por el descubridor de los restos originales; así como copias de fósiles de homínidos de África, Asia y Europa⁴⁸. El Penn Museum (Filadelfia) contiene una de las mayores colecciones de reproducciones de fósiles del mundo⁴⁹. Y, en el Museo Americano de Historia Natural (Nueva York), algunos de sus dinosaurios, animales prehistóricos o ejemplares de homínidos son réplicas, cuyos originales se encuentran en laboratorios y lugares de trabajo de distintas partes del mundo.

43. Muzquiz Pérez-Seoane y Saura Ramos.

44. “Francia, una referencia en materia de facsímiles de arte prehistórico,” *rfi*, 30 de junio de 2015, consultado el 25 de junio de 2022, <https://www.rfi.fr/es/francia/20150630-francia-una-referencia-en-materia-de-facsimiles-de-arte-prehistorico>.

45. “Inaugurada la réplica milimétrica de la espectacular cueva de Risco Caído,” *Canarias Ahora*, 19 de junio de 2020, consultado el 25 de junio de 2022, https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/inaugurada-replica-risco-caido_1_6065415.html.

46. Santos M. Mateos Rusillo, “Imprimir y proyectar. Tecnología digital y reproducción de obras de arte,” *Opción: revista de Ciencias Humanas y Sociales*, no. 6 (2015): 464.

47. Ainara Aberasturi Rodríguez y Ana González, “Taller de replicado paleontológico-falsificadores,” *Enseñanza de las ciencias de la tierra: Revista de la Asociación Española para la Enseñanza de las Ciencias de la Tierra* 18, no. 2 (2010), 210-211.

48. “Los dinosaurios vuelven al Museo de Ciencias Naturales desde el 14 de diciembre,” *Comunicación Museo Nacional de Ciencias Naturales*, 14 de diciembre de 2010, consultado el 15 de julio de 2022, <https://www.mncn.csic.es/es/Comunicación/los-dinosaurios-vuelven-al-museo-nacional-de-ciencias-naturales-desde-el-14-de>.

49. Sonia Santos Gómez, “La realización de reproducciones artísticas como medida de conservación preventiva en los museos,” 113.

Otro elemento cuyos originales suelen resguardarse de la exposición pública es el oro, valioso tanto por su materialidad, como por su antigüedad. Es el caso del tesoro del Carambolo, formado por piezas de oro y cerámica de origen tartésico, hallado en 1940 en el término municipal de Camas (Sevilla). El original se encuentra en la caja fuerte de un banco y solo se muestra en ocasiones especiales, como exposiciones temporales, en las que se realiza un esfuerzo excepcional por garantizar la seguridad⁵⁰; mientras en el Museo Arqueológico de Sevilla se mostraba una réplica, al menos hasta su reciente cierre para ser remodelado. Por su parte, en el lado contrario estaría el conocido tesoro de los Quimbaya, cuyos originales se exponen actualmente en el Museo de América (Madrid), al tiempo que existen réplicas de algunas de sus piezas. Estas fueron realizadas en la década de los 70 con el objetivo de resguardar el original, difiriendo en su tamaño para evitar la falsificación, y estuvieron expuestas al público entre 1978 y 1984⁵¹.



Fig. 10. Facsimil del *Códice Tudela*. Museo de América, Madrid, España.
© Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2022.

Y, por supuesto, no podíamos finalizar este apartado sin mencionar la realización de réplicas facsímiles de libros y documentos de archivo, una actividad bastante habitual. Especialmente, al tratarse de un material fácilmente maleable si se expone durante mucho tiempo; e, igualmente, esta es una solución relacionada con la seguridad de la pieza, al ser presumiblemente el objetivo de ladrones y contrabandistas de arte. Así, podemos encontrar en exposición réplicas facsímiles de importantes documentos como el *Códice Tudela* (Fig. 10) o el *Códice Tro-Cortesiano* (en el Museo de América, Madrid), el *Beato de Ginebra* (en el Museo del Libro Fadrigue de Basilea, Burgos), o el conocidísimo

50. Fernando Fernández Gómez, "El 'Tesoro del Carambolo': un tesoro tartésico del siglo VI a.C. Pero no todo está tan claro," *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 8, no. 32 (2000): 66, <https://doi.org/10.33349/2000.32.1044>.

51. Pedro H. Riaño, "El misterio del falso tesoro de oro guardado en una cámara acorazada del museo," *El Español*, 22 de octubre de 2017, consultado el 15 de mayo de 2022, https://www.elespanol.com/cultura/patrimonio/20171021/255974516_0.html.

Códice Calixtino (en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela), que a pesar de poseer una réplica, el original fue protagonista de un sonado robo⁵².

El original ya no existe, se ha perdido o ha sido robado

La realización de réplicas con el objetivo de reemplazar piezas que ya no existen, que se han perdido o han sido robadas, resulta también destacable y es especialmente común si tratamos de obras arquitectónicas. Máxime, cuando se trata de paliar los efectos de una guerra, un ataque terrorista y algún evento de tipo traumático, que deje secuelas en la memoria histórica de un país y su población⁵³. La reconstrucción arquitectónica era, de hecho, una práctica bastante habitual en siglos pasados, pero en la actualidad se tiende a no realizar “falsos históricos”, y más bien utilizar las ausencias como parte de la memoria y la identidad de cada espacio.

Bajo las premisas anteriores, es posible mencionar algunos casos en los que se realizaron réplicas miméticas, que hoy día no estarían permitidas por nuestra legislación, o están “mal vistas” en las prácticas restauradoras. Un ejemplo sería la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, dinamitada en la Revolución de Octubre de 1934, cuya reconstrucción no distingue las partes nuevas de aquellas pocas que se habían conservado⁵⁴. En un plano internacional, destacamos la reconstrucción de Varsovia, que en 1944 presentaban más del 85 % de su centro histórico destruido, a causa de las acciones del ejército nazi. En esta ocasión, la reconstrucción se llevó a cabo con el objetivo de cerrar heridas, e intentar que la población llegase a la normalidad lo antes posible; y conllevó la imitación de los edificios originales, ya fuese de manera detallada, u homogeneizando y simplificando estilos, eligiendo el momento histórico a priorizar⁵⁵.

Otra ocasión en la que tuvo lugar una destrucción patrimonial traumática e intencionada sería la de los budas de Bamiyán, en Afganistán. Estas eran unas obras monumen-

52. Pedro García Martín, “El robo del Códice Calixtino: una peripecia digna de un guion de Berlanga,” *El Mundo*, 14 de diciembre de 2015, consultado el 20 de julio de 2022, <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/12/14/566eb603ca474162408b469a.html>.

53. Hernández Martínez, *La clonación arquitectónica*, 43-44.

54. María Pilar García Cuetos, “Cámara santa de la catedral de Oviedo. De la destrucción a la reconstrucción,” *Restauración & rehabilitación*, no. 53 (2001): 54-61.

55. Juan Carlos Salas Ballestín, “La reconstrucción de Varsovia tras la Segunda Guerra Mundial,” *Loggia: arquitectura y restauración*, no. 21 (2008): 65-70, <https://doi.org/10.4995/loggia.2008.3189>.

tales de gran tamaño, esculpidas en las rocas entre los siglos III y IV, pertenecientes a la fe budista. Su destrucción, en marzo de 2001, respondió al fanatismo religioso por parte del régimen talibán, causando una gran conmoción en la comunidad internacional. Desde entonces, la Unesco –con la colaboración de algunas naciones– ha realizado trabajos de consolidación para evitar que el deterioro fuese continuado⁵⁶, aunque no ha conseguido neutralizar el peligro por completo, principalmente por la falta de recursos e infraestructuras en la zona.

Prácticamente desde su destrucción, comenzaron a plantearse una posible reconstrucción, suscitando un amplio debate. De un lado, estarían las cuestiones semánticas, divididas en dos formas de ver un mismo asunto, pues en ciertos sectores se ha apuntado a que podría resultar obsoleto reconstruir estatuas budistas en un país islámico; al mismo tiempo que debe tenerse en cuenta cómo las piezas ya no estaban dotadas de un significado religioso, sino identitario y simbólico, y estaban integradas en el folklore de los habitantes del lugar⁵⁷. De la otra parte, se plantean cuestiones técnicas, en cuanto al excesivo tamaño de los budas y a la destrucción de gran parte del material original, por lo que la anastilosis no podría llevarse a cabo más que en algunos fragmentos. Igualmente, surgen las voces que claman por dejar los huecos vacíos, pues esto “representaría una gran victoria para el monumento y la derrota de aquellos que intentaron aniquilar las estatuas de Buda”⁵⁸. Se ha planteado también una reconstrucción digital en 3D, por resultar menos costosa en términos económicos, y ser una solución reversible, que en todo momento permitiría la perpetuación de su memoria histórica, y de lo que el vacío de las piezas implica. De momento esta no se ha realizado, pero sí otras acciones como la reproducción de los budas a modo de holograma o *mapping* –una práctica que está teniendo lugar en distintos espacios con resultados exitosos⁵⁹– para, al menos durante unas horas, devolver al sitio parte de su esplendor⁶⁰. Al fin y al cabo, se trata de algo más que una reparación física, es también una herramienta para la reconciliación y la paz.

56. Junhi Han, Mohammad Rasoul Bawary, y Andrea Bruno, “Los budas de Bamiyán: cuestiones de reconstrucción,” *Revista de patrimonio mundial*, no. 86 (2018): 42.

57. Han, Rasoul Bawary, y Bruno, 42.

58. Han, Rasoul Bawary, y Bruno, 43.

59. Mateos Rusillo, “Imprimir y proyectar. Tecnología digital y reproducción de obras de arte,” 468-472.

60. “Los dos Budas gigantes de Afganistán continúan en pedazos 20 años después,” *Heraldo*, 1 de marzo de 2021, consultado el 10 de mayo de 2022, <https://www.heraldo.es/noticias/internacional/2021/03/01/los-dos-budas-gigantes-de-afganistan-continuan-en-pedazos-20-anos-despues-1474439.html>.

Esta última es una reflexión que nos trae a colación otro proceso: la posible reconstrucción de Palmira. Esta histórica ciudad fue tomada por el Daesh entre 2015 y 2016, como parte de una política de "limpieza cultural" que servía como herramienta propagandística de su ideología a escala mundial⁶¹. Lo reciente del suceso hace que recordemos vívidamente cómo casi cada día aparecían nuevas imágenes de destrucción, en un intento por provocar a la comunidad internacional. Y, hoy día, una vez recuperada la ciudad, resulta aún complicado conocer en qué estado se encuentra el patrimonio, pues su acceso está restringido, y parte de la misma está plagada de minas. Es de destacar cómo en este caso la utilización de las imágenes satelitales ha resultado un importante baluarte; del mismo modo que intuimos que la tecnología será de gran utilidad a la hora de plantear una hipotética reconstrucción. De hecho, ya existen ciertas ideas para restaurar con tecnología 3D el arco del Triunfo, "que hasta su detonación era único en el mundo"⁶². Será cuestión de tiempo analizar cuál es la opción más viable, al igual que ocurre con guerras más recientes como la de Rusia y Ucrania, que ya sabemos está devastando en muchos sentidos el patrimonio ucraniano. Seguramente las soluciones contarán con la ayuda de las nuevas tecnologías y de la -polémica- inteligencia artificial.

Por último, junto a la destrucción deliberada del patrimonio, cabría mencionar obras originales perdidas o víctimas de un robo, que han necesitado de una réplica para cubrir el vacío. Como paradigma, tratamos una de las obras de arte más robadas del mundo, el *Políptico del Cordero Místico*, realizada por los hermanos van Eyck, y que en la actualidad presenta una copia en uno de sus paneles inferiores. Esta réplica se realizó en 1945 por parte del conservador del Museo de Bellas Artes de Bruselas, pues el original se sustrajo en 1934 de la catedral de San Bavón⁶³. Otro ejemplo notable sería el de *La Natividad*, de Caravaggio, obra robada en 1969 del oratorio de San Lorenzo (Palermo), y que en 2015 fue sustituida por una réplica digitalizada⁶⁴. Inclusive, en muchos museos del mundo están robando cuernos de rinoceronte, muy demandados en el mercado negro, por lo que se terminan reemplazando por réplicas, o se retiran de la exposición ante el miedo a una posible sustracción⁶⁵.

61. Marta Arcos García, "Palmira 2011-2021: Diez años de destrucción en el Reino de Zenobia," *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, no. 41 (2022): 380.

62. Arcos García, 385.

63. Montse Díaz, "La obra más robada de la historia del arte: el Políptico de Gante," *Los grandes robos de arte*, 24 de abril de 2013, consultado el 22 de mayo de 2022, <https://losgrandesrobosdearte.wordpress.com/2013/04/24/la-obra-mas-robada-de-la-historia-del-arte-el-poliptico-de-gante/>.

64. A. López, "El misterioso robo de un 'Caravaggio' que sigue siendo un enigma 50 años después," *El Confidencial*, 18 de octubre de 2019, consultado el 15 de mayo de 2022, https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2019-10-18/misterioso-robo-caravaggio-enigma-50-anos-despues_2287515/.

65. Sonia Santos Gómez, "La realización de reproducciones artísticas como medida de conservación preventiva en los museos," 113.

Reflexiones finales: ¿es útil y adecuado el uso de reproducciones?

La eterna pregunta acerca de dónde debería resguardarse el patrimonio cultural no presenta una única respuesta. Las soluciones que se presentan son variadas y dispares, según la coyuntura específica de cada proceso y dependiendo, también, de las voluntades sociopolíticas de cada momento. No hay duda de que vivimos un escenario repleto de disputas, reclamaciones, robos, expolios, e incluso la destrucción intencionada de obras de arte. Del mismo modo que tampoco debe haber ninguna duda acerca de la función social, identitaria, histórica y moral que presenta el patrimonio; con lo que su resguardo y preservación debe resultar una prioridad.

Como hemos observado, no siempre disponemos de la pieza original para su exposición y el disfrute del público. Ante lo que nos preguntamos, ¿por qué no utilizar una réplica? Su uso puede resultar de utilidad moral (por ejemplo en casos de robos o desapariciones), para favorecer el conocimiento por parte del público o, sencillamente, para resguardar el original de posibles daños. Las réplicas acercan el patrimonio a la sociedad, así que la recurrencia a su realización podría no resultar una solución negativa o peyorativa.

El “aura” en torno al original –entendido según las premisas de Walter Benjamin⁶⁶– puede seguir conviviendo junto a la réplica, por lo que es factible disfrutar de la obra de arte desde aristas muy diversas y, sobre todo, desde lugares quizás de otro modo impensables. Gracias a su réplica, la *Dama de Elche* puede viajar sin dejar desprovisto al Museo Arqueológico Nacional de una de sus piezas más representativas. Y qué decir de la reproducción de la cueva de Altamira, que recibe anualmente la visita de miles de escolares, turistas y curiosos que en otras circunstancias solo podrían atisbar en su imaginación cómo sería la original.

Las réplicas resultan útiles en muchos sentidos, y creemos que pueden serlo también para paliar los estragos de la pérdida patrimonial. Está claro que no sustituyen al original en todas sus aristas, pero sí cumplen una importante función. Pensemos en ellas con relación a las coyunturas expuestas, pero también para el futuro que se nos avecina y que ya estamos empezando a vivir: la descolonización del museo.

66. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.”

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Aberasturi Rodríguez, Ainara, y Ana González. "Taller de replicado paleontológico-falsificadores." *Enseñanza de las ciencias de la tierra: Revista de la Asociación Española para la Enseñanza de las Ciencias de la Tierra* 18, no. 2 (2010): 210-215.
- Aguilar Galea, José Antonio. "Las técnicas de reproducción escultóricas como instrumento para la pervivencia del patrimonio arqueológico. Los Ídolos de Morón." *Antiquitas*, no. 17 (2005): 169-172.
- Almagro Gorbea, M.^a Josefa. "La función pedagógica y didáctica del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas." *Boletín de la ANABAD* 44, no. 3 (1995): 223-238.
- . "La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos." *Boletín de la ANABAD* 38, no. 3 (1998): 177-186.
- Alva, Walter. "Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb." *National Geographic Magazine* 174, no. 4 (1998): 510-555.
- Arcos García, Marta. "Palmira 2011-2021: Diez años de destrucción en el Reino de Zenobia." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, no. 41 (2022): 375-391.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En *Discursos interrumpidos. I*, 77-82. Madrid: Taurus, 1973.
- Bussel, Gerard V. van. "El Penacho del México Antiguo: aspectos de la historia de su recepción." En *El Penacho del México Antiguo*, coordinado por Sabine Haag, Alfonso de María y Campos, Lilia Riviero Weber, y Christian Feest, 115-134. Viena: CONACULTA-INAH, Museum für Völker Kunde, ZKF Publishers, 2012.
- Catálogo, Alcalá Subastas, 7 y 8 de junio 2017*. Madrid: Medium Graphics D.S.SL., 2017.
- Esteban Chapapría, Julián. "En torno a discutidas y discutibles reintegraciones de imagen." Ponencia presentada en las Jornadas técnicas sobre la recuperación del Patio de Honor del Castillo de Vélez-Blanco, Vélez-Blanco, julio de 2009.
- Factum arte. "Facsimil de la Dama de Elche." Consultado el 15 de julio de 2022. <https://www.factum-arte.com/pag/306/facsimil-de-la-dama-de-elche>.
- Fernández Gómez, Fernando. "El 'Tesoro del Caramboló': un tesoro tartésico del siglo VI a.C. Pero no todo está tan claro." *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 8, no. 32 (2000): 66-73. <https://doi.org/10.33349/2000.32.1044>.
- Gangoiti, Inmaculada. "Ese gran desconocido: el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao." *Bidebarrieta: revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, no. 6 (2000): 27-34.
- García Cuetos, María Pilar. "Cámara santa de la catedral de Oviedo. De la destrucción a la reconstrucción." *Restauración & rehabilitación*, no. 53 (2001): 54-61.
- García Estévez, Carolina Beatriz. "'...let us take an excursion around the world'. Monumento y copia como práctica curatorial de las Exposiciones Internacionales y sus museos de colecciones, 1854-1929." *RA: revista de arquitectura*, no. 21 (2019): 96-107. <https://doi.org/10.15581/014.21.96-107>.

- Gruat, Cédric, y Lucía Martínez. *El retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos, 1940-1941*. Madrid: Alianza Editorial D. L., 2015.
- Haag, Sabine, Alfonso de María y Campos, Lilia Riviero Weber, y Christian Feest, coords. *El Penacho del México Antiguo*. Viena: CONACULTA-INAH, Museum für Völker Kunde, ZKF Publishers, 2012.
- Han, Junhi, Mohammad Rasoul Bawary, y Andrea Bruno. "Los budas de Bamiyán: cuestiones de reconstrucción." *Revista de patrimonio mundial*, no. 86 (2018): 40-45.
- Hernández Martínez, Ascensión. "¿Copiar o no copiar? He ahí la cuestión (la restauración monumental en la época de la clonación genética)." En *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red): XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*, 1181-1202. Vol. 2. Palma: Comité Español de Historia del Arte, Universidad de las Islas Baleares, 2008.
- . *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, 2007.
- Kirkpatrick, Sidney D. *Lords of Sipan. A true story of pre-Inca tombs, archaeology, and crime*. Nueva York: William Morrow and Company, INC., 1992.
- Lasunción Lascano, Montserrat. "Reconstruyendo los procesos de reproducción de monumentos: la huella sobre los grandes formatos del siglo XIX." *Revista de arquitectura*, no. 24 (2022): 138-153. <https://doi.org/10.15581/014.24.138-153>.
- Macera Dall'Orso, Pablo. "El tiempo del obispo Martínez Compañón." En *Trujillo del Perú. Baltasar Jaime Martínez de Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*, editado por Arturo Jiménez Borja e Irma Franke, 13-80. Lima: Fundación del Banco Continental, 1997.
- Mateos Rusillo, Santos M. "Imprimir y proyectar. Tecnología digital y reproducción de obras de arte." *Opción: revista de Ciencias Humanas y Sociales*, no. 6 (2015): 461-576.
- Merino de Cáceres, José Miguel, y María José Martínez Ruiz. *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Muzquiz Pérez-Seoane, Matilde, y Pedro A. Saura Ramos. "El facsímil del techo de los bisontes de Altamira." Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://www.cultura.gob.es/mnaltamira/dam/jcr:7b5dd584-a911-41c5-8a48-1a115c301625/muzquiz-saura-2002-facsimil-techo-altamira.pdf>.
- Pérez-Prat Durbán, Luis. "La falsificación de obras de arte, ¿un problema internacional?" En *El tráfico de bienes culturales*, editado por Luis Pérez-Prat Durbán y Antonio Lazari, 165-215. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.
- Ramos Fernández, Rafael. "Elche y su Dama." *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, no. 7 (2006): 138-140.
- Salas Ballestín, Juan Carlos. "La reconstrucción de Varsovia tras la Segunda Guerra Mundial." *Loggia: arquitectura y restauración*, no. 21 (2008): 64-75. <https://doi.org/10.4995/loggia.2008.3189>.
- Santos Gómez, Sonia. "La realización de reproducciones artísticas como medida de conservación preventiva en los museos." *Revista de Museología*, no. 68 (2017): 112-126.
- Varela Agüí, Enrique, y María Bolaños Atienza. "La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas." *Museos.es: revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, no. 7-8 (2011-2012): 366-379.

Zamorano Pérez, Pedro Emilio, Claudio Cortés López, y Alberto Madrid Letelier. "Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 47(2016): 39-56.

Fuentes periodísticas

Barnadás, Antonio. "Altamira, el nacimiento del arte rupestre europeo." *Historia National Geographic*, 26 de julio de 2023. Consultado el 3 de agosto de 2023. https://historia.national-geographic.com.es/a/altamira-nacimiento-arte-rupestre-europeo-2_18472.

Carrión, Francisco. "El clon español de la tumba de Tutankamón." *El Independiente*, 3 de noviembre de 2022. Consultado el 5 de diciembre de 2022. <https://www.elindependiente.com/tendencias/cultura/2022/11/03/el-clon-espanol-de-la-tumba-de-tutankamon/>.

Díaz, Montse. "La obra más robada de la historia del arte: el Políptico de Gante." *Los grandes robos de arte*, 24 de abril de 2013. Consultado el 22 de mayo de 2022. <https://losgrandes-robosdearte.wordpress.com/2013/04/24/la-obra-mas-robada-de-la-historia-del-arte-el-poliptico-de-gante/>.

"El proyecto para la reconstrucción del Patio del Castillo de Vélez-Blanco recibe el aval de Patrimonio." *Diario de Almería*, 9 de abril de 2021. Consultado el 10 de mayo de 2022. https://www.diariodealmeria.es/ocio/reconstruccion-Patio-Castillo-Velez-Blanco-Patrimonio_0_1563445066.html.

Fangacio Arakaki, Juan Carlos. "El Gobierno de España se apodera del 'Códex Trujillo del Perú', valioso documento histórico." *El Comercio*, 8 de junio de 2017. Consultado el 22 de mayo de 2022. <https://elcomercio.pe/luces/arte/gobierno-espana-apodera-codex-trujillo-peru-432724-noticia/?ref=ecr>.

"Francia, una referencia en materia de facsímiles de arte prehistórico." *rfi*, 30 de junio de 2015. Consultado el 25 de junio de 2022. <https://www.rfi.fr/es/francia/20150630-francia-una-referencia-en-materia-de-facsimiles-de-arte-prehistorico>.

García Martín, Pedro. "El robo del Códice Calixtino: una peripecia digna de un guion de Berlanga." *El Mundo*, 14 de diciembre de 2015. Consultado el 20 de julio de 2022. <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/12/14/566eb603ca474162408b469a.html>.

"Inaugurada la réplica milimétrica de la espectacular cueva de Risco Caído." *Canarias Ahora*, 19 de junio de 2020. Consultado el 25 de junio de 2022. https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/inaugurada-replica-risco-caido_1_6065415.html.

"Licitación de la primera fase de restauración del Castillo de Vélez Blanco." *Diario de Almería*, 21 de octubre de 2023. Consultado el 22 de octubre de 2023. https://www.diariodealmeria.es/ocio/restauracion-castillo-velez-blanco-almeria_0_1840916153.html.

"Localizan octava pieza prehispánica de arte plumario." *El Universal*, 29 de diciembre 2016. Consultado el 12 de mayo de 2022. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2016/12/29/localizan-octava-pieza-prehispanica-de-arte-plumario/>.

López, A. "El misterioso robo de un 'Caravaggio' que sigue siendo un enigma 50 años después." *El Confidencial*, 18 de octubre de 2019. Consultado el 15 de mayo de 2022. https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2019-10-18/misterioso-robo-caravaggio-enigma-50-anos-despues_2287515/.

- "Los dinosaurios vuelven al Museo de Ciencias Naturales desde el 14 de diciembre." *Comunicación Museo Nacional de Ciencias Naturales*, 14 de diciembre de 2010. Consultado el 15 de julio de 2022. <https://www.mncn.csic.es/es/Comunicación/los-dinosaurios-vuelven-al-museo-nacional-de-ciencias-naturales-desde-el-14-de>.
- "Los dos Budas gigantes de Afganistán continúan en pedazos 20 años después." *Heraldo*, 1 de marzo de 2021. Consultado el 10 de mayo de 2022. <https://www.mncn.csic.es/es/Comunicación/los-dinosaurios-vuelven-al-museo-nacional-de-ciencias-naturales-desde-el-14-de>.
- Martínez Leiva, Gloria. "La cultura del titular: El Códex Trujillo o España vs Perú." *Investigart*, 12 de junio de 2017. Consultado el 22 de mayo de 2022. <https://www.investigart.com/2017/06/12/la-cultura-del-titular-el-codex-trujillo-o-espana-vs-peru/>.
- "Patrimonio virtual de la Universidad de Alicante reproduce, por medio de 3D, las dos esfinges ibéricas originarias de Agost." *Actualidad Universitaria, Universidad de Alicante*, 22 de diciembre 2020. Consultado el 2 de febrero de 2022. <https://web.ua.es/es/actualidad-universitaria/2020/diciembre2020/21-23/patrimonio-virtual-de-la-universidad-de-alicante-reproduce-por-medio-de-3d-las-dos-esfinges-ibericas-originarias-de-agost.html>.
- "Qué quiere Austria a cambio de prestar el penacho de Moctezuma." *Noticiero Televisa*, 27 de abril 2012. Consultado el 12 de mayo de 2022. <http://noticierotelevisa.esmas.com/especiales/436645/que-quiere-austria-cambio-prestar-penacho-moctezuma/>.
- Riaño, Pedro H. "El misterio del falso tesoro de oro guardado en una cámara acorazada del museo." *El Español*, 22 de octubre de 2017. Consultado el 15 de mayo de 2022. https://www.elespanol.com/cultura/patrimonio/20171021/255974516_0.html.
- Tola, Raúl. "El Códex Trujillo del Museo de Arte de Lima es tan importante para Perú como las obras del Prado para los españoles." *El País*, 14 de junio de 2017. Consultado el 13 de junio de 2022. https://elpais.com/cultura/2017/06/13/actualidad/1497376993_259300.html.

DOSSIER MONOGRÁFICO | MONOGRAPHIC DOSSIER

Lugares para la muerte.
Escenarios, prácticas y objetos
urbanos en el siglo XX

Places for Death. Scenes, Social Practices
and Urban Objects in the 20th Century

David Dal Castello
Matías Ruiz Díaz
(editores invitados)

Estudio preliminar. Lugares para la muerte: el siglo XX como enfoque problemático

Preliminary Study. Places for Death: the 20th Century as a Problematic Approach

David Dal Castello

Universidad de Buenos Aires, Argentina

david.dalcastello@fadu.uba.ar

0000-0001-9293-4131

Matías Ruiz Díaz

Universidad de Buenos Aires, Argentina

matias.ruiz@fadu.uba.ar

0000-0003-3955-3502

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Dal Castello, David, y Matías Ruiz Díaz. "Estudio preliminar. Lugares para la muerte: el siglo XX como enfoque problemático." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 275-283. <https://doi.org/10.46661/atRIO.9357>.

© 2023 David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz. Este es un texto de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Este número monográfico estudia las relaciones entre muerte, ciudad, arquitectura y arte en el siglo XX; objeto y, a su vez, escenario para otras historias posibles. Tal recorte temporal busca enfrentar una vacancia historiográfica¹ que, no obstante, ha comenzado a ser tratada en los últimos años por algunas publicaciones especializadas, en donde se han ido descubriendo nuevas redes de relaciones, actores, escenarios, experiencias, formas de representación y objetos. En ese sentido, si bien la construcción del período "siglo XX" es aún incipiente, podríamos admitir que los desarrollos producidos al momento actual han permitido establecer nuevos diálogos, o, en ciertos casos, contrastar hipótesis, teorías y objetos, diferentes a los de aquellos períodos más abor-

1. Si bien el campo de los estudios de la muerte adquirió relevancia a partir de textos como los de Geoffrey Gorer, Edgar Morin y Philippe Ariès entre las décadas de 1950 y 1970, el tema adquirió un tratamiento y relevancia específicos para nuestras áreas de interés con posterioridad. *Encuentro internacional sobre los cementerios contemporáneos. Una arquitectura para la muerte* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes. Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 4-7 de junio de 1991) ha sido un evento de capital importancia. Si bien el campo ya estaba siendo estudiado, aquel *Encuentro* fue importante debido a la amplitud temática y de recortes que logró reunir. Coincidieron ponentes de diferentes latitudes y desde áreas como la Historia Social (Michel Vovelle y Julie Rugg), las Historias arquitectónica y urbana (Luis Fernando Galiano y Richard Etlin), entre otras. Hay que destacar que en la década de 1990 se producía también una revisión desde los estudios visuales, en donde la obra de Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Buenos Aires: Paidós, 1994) marcó un corte decisivo, que trabajos posteriores como el de Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2012) retomaron y ampliaron. Más recientemente se ha continuado aquella revisión crítica de los estudios más clásicos a través de nuevas prácticas culturales en torno a la muerte y sus espacios, en Marta García Carbonero, "Espacio, paisaje y rito: formas de sacralización del territorio en el cementerio europeo del siglo XX" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2011); Erin Marie Legacey, *Making Space for the Dead: Catacombs, Cemeteries, and the Reimagining of Paris, 1780-1830* (Nueva York: Cornell University Press, 2019), <https://doi.org/10.7591/9781501715617>; David Dal Castello, *La ciudad circular. Espacios y territorios de la muerte en Buenos Aires, 1868-1903* (Buenos Aires: Serie Tesis del IAA, 2017), o con objetos específicos como el cementerio parque público en tanto objeto del proyecto moderno David Dal Castello, "Muerte en el Parque. Cementerios de Buenos Aires (1935-1965)" (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2022).

dados por la literatura específica –a saber, los siglos XVIII y XIX–, en donde el cementerio había alcanzado el *status* de objeto predilecto.

Fundación del cementerio moderno

Luego de más de un siglo de producciones resulta indiscutible el hecho de que las Ciencias Sociales contribuyeron a fundar y establecer un complejo campo de los estudios funerarios. No ha sido semejante el desarrollo del campo desde la Historia del Arte, o, mucho menos desde la Teoría e Historia de la Ciudad y la Arquitectura. Entre los más conocidos manuales de Historia de la Arquitectura Antigua y Medieval, por ejemplo, el repertorio programático se ha ido construyendo alrededor de objetos como mausoleos, capillas, iglesias, tumbas, cenotafios, y otros monumentos, analizados, a menudo desde encuadres estilístico objetuales, y en buena medida disociados de sus contextos de producción, tanto como de los rituales que le otorgaban sentido².

El momento historiográfico decisivo ocurriría a finales del siglo XVIII, al instalarse un objeto que no ha perdido vigencia hasta el día de hoy: el “cementerio moderno”. Origen que desde la visión francesa de Philippe Ariès, ocurrió cuando las sepulturas *ad sanctos* y *apud ecclesiam* que ocupaban y protegían los centros urbanos fueron expulsadas extramuros por razones higiénicas: los grandes brotes epidémicos ocurridos en buena parte de Europa habían motivado la prohibición de sepulturas en iglesias y sus correspondientes camposantos, generando cementerios como modalidad de reemplazo. España no fue la excepción. Las Reales Cédulas que buscaban ordenar la salud urbana viajaron ultramar con el propósito de trasladar los resultados a las colonias americanas, aunque las condiciones culturales de recepción así como las características demográficas y geográficas eran diferentes, y, por lo tanto, las respuestas fueron diversas, y en ocasiones, extemporáneas.

Lo cierto es que en la intersección entre los brotes epidémicos y las teorías miasmáticas imperantes (a partir las cuales se creía que el aire era un potente vector de contagio) estaban los médicos, quienes hicieron uso de un inédito poder en la toma de decisiones y gestión de las ciudades. A partir de ese marco contextual se ha armado la hipótesis fundacional del cementerio moderno, extramuros. Hay que reconocer que

2. Tomemos como ejemplo dos obras fundantes clásicas como Banister Fletcher, *A history of architecture on the comparative method* (1896; London: B.T Batsford LTD, 1956), y Auguste Choisy, *Historia de la Arquitectura* (1899; Buenos Aires: Victor Leru, 1951).

como objeto urbano, y como objeto de estudio introdujo nuevos frentes problemáticos. Examinado desde una perspectiva general, puso en crisis la centralidad de la muerte en las ciudades, y, en efecto, los intercambios simbólicos entre los vivos y sus difuntos³. Desde una perspectiva representacional y sobre todo pedagógica, su emergencia resultaba oportuna para reforzar el espíritu cívico, hipótesis que por otra parte introduce Richard Etlin en el contexto de la Revolución Francesa⁴. Aunque bien vale aclarar que, en realidad, la construcción de los cementerios monumentales había sido una experiencia más bien global, en la que en ocasiones se buscaban efectos similares de relucir y fundar las ideas de nación y patria, pero también las de exaltar a otros grupos de élite. Más aún, algunos autores han sugerido la idea de que los cementerios sirvieron como laboratorio de experimentación y desarrollo de monumentos urbanos⁵. Un tercer frente problemático expone las tensiones disciplinares y bordes indeterminados entre las concepciones artísticas y arquitectónicas de las edificaciones funerarias. Este ha sido un aspecto más explotado hacia finales del siglo XIX pues coincidía con un momento crítico de delimitación entre campos de saberes y prácticas del hacer.

A partir de estas coordenadas es posible situar la construcción de un joven campo de estudios funerarios centrado en el cementerio monumental (moderno) como emergencia posrevolucionaria, y producto de las visiones y acciones higienistas. Aunque, fuera de este relato central han quedado en sombra otros lugares que la muerte ocupó en las ciudades, ya sea materiales como inmateriales y sin los cuales resultaría difícil comprender en dimensión completa los despliegues de los rituales que los originaron. En ese sentido, no hay que perder de vista que los cementerios representan apenas un fragmento del tejido de prácticas y elaboraciones rituales, que en el mejor de los casos comenzaban en el lecho de muerte, continuaban en los espacios domésticos –y tiempo después en sitios especializados–, y ocupaban y resignifican diversos sectores urbanos⁶.

3. Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte* (1976; Caracas: Monte Ávila Editores, 1993).

4. Richard Etlin, *The architecture of death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris* (Massachusetts: MIT Press, 1984).

5. Adrián Gorelik, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998), 210-20; Dal Castello, *La ciudad circular*.

6. Para una ampliación de los escenarios domésticos y urbanos en donde la muerte ha ocupado un lugar protagónico ver, Hilda Zapico, "Una demostración pública de honor; fama y notabilidad en el Buenos Aires del siglo XVII: las honras fúnebres," en *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte* (Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2005), 2: 613-42; Bárbara Martínez, "Rituales de la muerte en el sector sur de los valles Calchaquíes," en *Etnografías de la muerte. Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida*, comp. C. Hidalgo (Buenos Aires: CLACSO- Ciccus-FFyL, 2010), 87-108; Dal Castello, *La ciudad circular*.

Tan lejos, tan cerca

Como ya hemos anticipado, los textos que integran este número monográfico emergen de un contexto de incipiente revisión historiográfica. Cada uno de ellos, con sus particulares planteos forma parte de esa nueva escena crítica, ya sea por adhesión o por rechazo. Intentaremos, por lo tanto, restituir el lugar de estas historias en este espacio común.

En principio, el pensamiento y desarrollo de los cementerios, así como los otros espacios urbanos en donde la muerte ocupaba un lugar significativo cambiaban con el inicio del nuevo siglo. Las ciudades crecían y los cementerios cambiaban de *status* extramuros a intramuros, absorbidos por la trama o algunas veces clausurados y convertidos en parques y plazas, mientras que otras veces se los ha admitido como elemento orgánico de las ciudades. Estos procesos de relocalización provocaron nuevos debates y argumentos acerca de cómo garantizar y administrar el limitado espacio físico disponible para sepulturas, pues la población de las ciudades aumentaba progresivamente, aunque en ciertas ciudades americanas este proceso ocurría de manera veloz, consecuencia de los grandes movimientos migratorios. Quedaban entonces dos caminos posibles: crear nuevos cementerios, o transformar los existentes. En cualquier caso, se abría una nueva oportunidad para pensar los cementerios, asunto que fue tomado en varias ocasiones por la matrícula profesional relacionada con el urbanismo y la arquitectura modernos, pues los programas funerarios no fueron parte de su agenda y por lo tanto, el campo funerario era un terreno en el cual aún no habían experimentado ni dejado su huella. El primer artículo de este Monográfico, *La ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos: consideraciones geográficas sobre cementerios, transformaciones urbanas y políticas territoriales en la ciudad de Vitória, Espírito Santo, Brasil (1912-1989)* de Paloma Barcelos Teixeira e Igor Martins Medeiros Robaina aborda este problema que fue común a varias ciudades latinoamericanas, desde un enfoque geográfico, y con un análisis interescalar en un interjuego con la cultura local. Del otro lado del Atlántico, en *Arquitectura funeraria en Gijón: el cementerio municipal de Deva. Análisis de los planteamientos urbanísticos (1989-1999)* de Sandra Sánchez García también resuenan aquellos procesos urbanos, y se advierte en cierto perfil del proyecto arquitectónico moderno. La autora ofrece un panorama de los albores del siglo XXI y, por lo tanto, restituye la pregunta por las experiencias de la modernidad en el último tramo de nuestro período de análisis. Dispuestos así, ambos textos muestran la complejidad y diversidad de un asunto que en principio podría parecer común, y abordado con respuestas más o menos análogas.

En términos generales estos desarrollos habían sido posibles gracias a dos factores históricos transversales. El primero de ellos es la institucionalización de los cementerios como objeto urbano, proceso iniciado en el siglo XIX a partir de reglamentos y otros instrumentos normativos, y la consecuente creación de burocracias estatales que buscaban ordenar y controlar la actividad y la expansión de los cementerios urbanos, como también desarrollar proyectos para su creación o reforma. A estas burocracias estatales se han ido incorporando nuevos cuerpos técnicos que, desde una visión racionalista y científicista buscaban resolver los problemas urbanos de la muerte, es decir la falta de espacio físico, y la renovación de sus representaciones. El segundo factor decisivo fue la emergencia de las teorías bacteriológicas entrado el siglo XX, y el desuso de las concepciones miasmáticas, descubrimiento que permitió relativizar el grado de peligrosidad de los cementerios al interior de las ciudades y, por lo tanto, una eventual forma de convivencia.

Después del cementerio moderno

Como producto de estas nuevas participaciones y visiones de ciudad se instala la idea de cementerio parque a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, una modalidad que no tiene que ver necesariamente con los cementerios parque privados que proliferaron a nivel internacional desde la década de 1990. Esa nueva tipología surgía como alternativa superadora del cementerio monumental decimonónico y, en gran medida, se convertía en un objeto que condensaba problemáticas contemporáneas. En primer término, el parque era una figura en donde se diluían las representaciones más instituidas de la muerte, por no decir que se las buscaba suprimir. Su emergencia no fue casual en un contexto cultural en el que crecían el rechazo y la negación social de la muerte. También el parque era un apropiado campo de disputa disciplinar pues permitiría reemplazar las representaciones arquitectónicas y artísticas clásicas, que por esos años eran vistas como terroríficas. Por último, vale destacar que el parque fue un escenario privilegiado en donde se dirimían las conocidas polémicas arquitectónicas entre "antiguos" y "modernos" desde la década de 1920. Y si bien la historiografía disciplinar ha reivindicado y creado una imagen cristalizada de cementerio bosque/parque a partir del proyecto de Gunar Asplund y Sigurd Lewerentz para Estocolmo, el texto de María Soledad Bustamante, Noelia Galván Desvaux, Marta Alonso Rodríguez y Raquel Álvarez Arce pone sobre relieve la existencia de experiencias alternativas y únicas en torno a la idea de cementerio parque, que no fueron necesariamente sucedáneas del proyecto escandinavo inaugurado en la segunda década del siglo XX. *Manipular el suelo*

para llegar al cielo. Horacio Baliere y Carmen Córdova en el Cementerio de Mar del Plata (1961-1968) señala no solamente la emergencia del proyecto como objeto relativamente autónomo respecto del canon, sino como producto de los concursos públicos, en un entorno de burocracias estatales. Se trataba en este caso de una idea de cementerio parque inscripto en una tradición proyectual que articulaba el horticulturismo británico, las experiencias norteamericanas de *rural cemeteries*, y el paisajismo francés. Sin embargo, en un rastillaje de experiencias seminales practicadas en el Cementerio de Chacarita, Buenos Aires, desde la década de 1930, es posible reconocer una sucesión de ideas ciertamente autónomas y propias de cementerio parque, comenzadas por las experiencias modernas del Ingeniero Alfredo Natale a partir de 1937, con sus proyectos de panteones subterráneos circulares, que marcan un inicio genealógico⁷.

Con pretensiones democratizadoras, y ciertamente laicas, las arquitecturas modernas han formulado edificios funerarios que transformaron el paisaje de los cementerios y de las ciudades aunque permanece hasta la actualidad la pregunta por su pertinencia, no tanto del orden de lo racional, sino de lo representacional y simbólico. Con cierta ventaja crítica, hacia la década de 1970 el crítico español Oriol Bohigas ponía en entredicho los alcances de la ética racionalista basada en la forma y la función, es decir las capacidades de representación de esas nuevas arquitecturas⁸. En aquella línea de las experiencias modernizadoras europeas se inscribe el trabajo de Marta García Carbonero Carbonero, *Memento mori. Espacio urbano y conmemoración funeraria en los cementerios de Willem Dudok, Jože Plečnik y Francisco Salamone para Hilversum, Liubliana y Azul* en donde ejercita una triangulación de ideas y efectos entre las propuestas europeas y la obra de Francisco Salamone en la localidad de Azul, provincia de Buenos Aires. Por otra parte, la emergencia de la industria funeraria en el cambio de siglo ha tenido implicancias decisivas en la construcción de nuevos espacios arquitectónicos, y se ha desarrollado vertiginosamente en la segunda mitad del siglo XX renovando al mismo tiempo las ritualidades, a nivel global. *El nacimiento del tanatorio. Industria y arquitectura funerarias en España (1950-2000)* de David Dal Castello analiza la influencia del negocio funerario norteamericano, y los modos de recepción en la cultura española, a través de un programa arquitectónico novedoso que marcó la escisión de los velatorios respecto de los ambientes domésticos, y la introducción de nuevas modalidades de elaboración de la muerte, además de introducir una polémica disciplinar acerca del carácter arquitectónico que deben expresar estos edificios, presente hasta el día de hoy.

7. Dal Castello, "Muerte en el Parque," 193-326.

8. Oriol Bohigas, "Los cementerios como catálogo de arquitectura," *Revista de Construcción Arquitectura y Urbanismo*, no. 17 (1973): 56-65.

Muerte, memoria, ciudad

Si durante los siglos XVIII y XIX los grandes brotes epidémicos habían tenido un efecto directo en la creación de los cementerios extramuros, lo cual, por otra parte, obligó la imposición de nuevas regulaciones y la consecuente institucionalización de los cementerios, las catástrofes que inauguraron el siglo XX fueron de tipo bélico⁹. Y allí los términos de la muerte como los del duelo se redefinían, tal como lo captaba elocuentemente Sigmund Freud en su texto de 1915, *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, en donde especialmente enfatizaba el problema de la represión sociocultural ante la muerte¹⁰. *La inquietante presencia de la muerte. Su representación en el arte uruguayo, en tiempos de la Segunda Guerra Mundial* de William Rey Ashfield y Daniela Kaplan Stein revisa los efectos de la Segunda Guerra Mundial por fuera del recorte geográfico más habitual, haciendo eco de las resonancias bélicas en Uruguay, y los modos en que se producían mutuamente imágenes y ciudad. Sin embargo las muertes violentas han sido un tópico que trascendió las dos grandes Guerras y los totalitarismos europeos. El arte interpela y hace lugar sobre el vacío provocado por la violencia urbana. Estos son algunos de los interrogantes que dan forma a *Lugares de la muerte en la capital colombiana dentro del contexto de la violencia, siglos XX y XXI*, de Sandra Patricia Bautista Santos. Las ciudades del siglo XX, más densas y complejas, han sido el lugar de tensión entre la modernización como valor indiscutible de progreso, y ciertos eventos trágicos (una seguidilla de totalitarismos en Latinoamérica, sumados a otros tipos de crímenes, organizados o no). *La morada moderna y contemporánea de la memoria colectiva: memoriales en Europa, Latinoamérica y México*, de Fabricio Lázaro Villaverde y Edith Cota Castillejos exponen aquellas relaciones no siempre felices entre modernidad, Estado y muerte, tomando como objeto de estudio los memoriales urbanos.

Cierra esta narración *Arquitectura y muerte: dinámicas espaciales en el cementerio de Saldungaray, Provincia de Buenos Aires, Argentina*, de Silvia Carlini Comerci y Bárbara Martínez que, en un intercambio entre presente y pasado propone un abordaje antropológico sobre las relaciones entre lo material, las prácticas y la memoria, demostrando así una dinámica activa y viva de las y los propios habitantes de Saldungaray en la producción de su historia.

9. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (1994; Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2005), 20-203.

10. Sigmund Freud, "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte," en *Sigmund Freud Obras Completas* (1915; Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), 3: 2101-2117.

Este estudio preliminar ha buscado ubicar algunos momentos y problemas, así como ofrecer un sentido narrativo posible a partir del conjunto de contribuciones que, con sus singularidades, abren la discusión sobre el lugar que nuestras ciudades hacen a la muerte y a nuestros muertos. Celebramos en ese conjunto el valor de la diversidad geográfica, de objetos y de posiciones narrativas. Se demuestra aquí, además, lo estimulante que puede resultar el hecho de que ciertas historias locales puedan ser narradas desde fuera: experiencias americanas narradas desde Europa, experiencias europeas narradas desde América. Lejos de agotar las lecturas, este trabajo colectivo busca mantener activa la reflexión crítica, pues, se trata de un problema que nos convoca como especialistas, tanto como ciudadanos, e intenta motivar el desarrollo de nuevas preguntas e hipótesis.

Referencias

- Actas del *Encuentro internacional sobre los cementerios contemporáneos. Una arquitectura para la muerte*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes. Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 4-7 de junio de 1991.
- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. 1976. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2012.
- Bohigas, Oriol. "Los cementerios como catálogo de arquitectura." *Revista de Construcción Arquitectura y Urbanismo*, no. 17 (1973): 56-65.
- Dal Castello, David. *La ciudad circular. Espacios y territorios de la muerte en Buenos Aires, 1868-1903*. Buenos Aires: Serie Tesis del IAA, 2017.
- . "Muerte en el Parque. Cementerios de Buenos Aires (1935-1965)." Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2022.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Etlin, Richard. *The architecture of death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*. Massachusetts: MIT Press, 1984.
- Freud, Sigmund. "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte." En *Sigmund Freud Obras Completas*. Tomo III. 1915. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- García Carbonero, Marta. "Espacio, paisaje y rito: formas de sacralización del territorio en el cementerio europeo del siglo XX." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2011.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. 1994. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 2005.

Legacey, Erin Marie. *Making Space for the Dead: Catacombs, Cemeteries, and the Reimagining of Paris, 1780-1830*. Nueva York: Cornell University Press, 2019. <https://doi.org/10.7591/9781501715617>.

Martínez, Bárbara. "Rituales de la muerte en el sector sur de los valles Calchaquíes." En *Etnografías de la muerte. Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida*, compilado por C. Hidalgo, 87-108. Buenos Aires: CLACSO- Ciccus-FFyL, 2010.

Zapico, Hilda. "Una demostración pública de honor; fama y notabilidad en el Buenos Aires del siglo XVII: las honras fúnebres." En *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte*, 613-42. Tomo II. Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2005.



Vista parcial do Cemitério da Boa Vista, Vitória/ES. © Fotografia: Paloma Barcelos Teixeira e Igor Martins Medeiros Robaina

A cidade dos vivos e a cidade dos mortos: considerações geográficas sobre cemitérios, transformações urbanas e políticas territoriais na cidade de Vitória, Espírito Santo (1912-1989)

The City of the Living and the City of the Dead: Geographical Considerations on Cemeteries, Urban Transformations, and Territorial Policies in the City of Vitória, Espírito Santo, Brazil (1912-1989)

Paloma Barcelos Teixeira

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil

paloma93barcelos@hotmail.com

0000-0002-6594-0533

Igor Martins Medeiros Robaina

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil

Universidad de Burgos, España

igorobaina@gmail.com

0000-0002-2188-5245

Recibido: 11/03/2023 | Aceptado: 27/07/2023

Resumo

Os estudos sobre cemitérios representam um campo de interesse crescente, uma vez que são relevantes para a reflexão sobre o espaço nas cidades, especialmente porque são produto e reflexo de suas dinâmicas urbanas. Dessa forma, a análise espacial da cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo, no sudeste brasileiro, uma das cidades mais antigas do continente, permite compreender como seus cemitérios participaram dos processos de transformação urbana. Metodologicamente, além de uma extensa revisão bibliográfica, foram utilizadas fontes documentais relacionadas às transformações urbanas da cidade, bem como trabalhos de campo que envolveram o registro de imagens e reconstruções territoriais. Como resultado, conclui-se que, embora a distribuição e a mudança espacial desses cemitérios tenham sido, por um lado, resultado de decisões nos planos urbanos gerais, por outro lado, suas localizações e extensões impactaram as formas de crescimento da cidade.

Abstract

Cemetery studies represent a growing field since they are relevant to understanding urban space, especially as they are a product and reflection of the city dynamics. Thus, the spatial analysis of the city of Vitória –the capital of the state of Espírito Santo in southeastern Brazil, one of the oldest cities on the continent– leads to an understanding of how its cemeteries participated in urban transformation. Methodologically, in addition to an extensive literature review, a set of documentary sources regarding the city's transformations was used, as well as fieldwork involving image records and territorial reconstructions. As a result, it is concluded that while the distribution and spatial change of these cemeteries were, on the one hand, a result of decisions in the general urban plans, on the other hand, their locations and extensions impacted the city's growth.

Palavras-chave

Cemitérios
Transformação urbana
Espaço urbano
Localização
História Urbana
Vitória

Keywords

Cemeteries
Urban Transformation
Urban Space
Location
Urban History
Vitória

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Barcelos Teixeira, Paloma, Igor Martins Medeiros Robaina. "La ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos: consideraciones geográficas sobre cementerios, transformaciones urbanas y políticas territoriales en la ciudad de Vitória, Espírito Santo, Brasil (1912-1989)." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 284-306. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8101>.

© 2023 Paloma Barcelos Teixeira e Igor Martins Medeiros Robaina. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introdução

Nas últimas décadas, os estudos sobre a morte se constituem como uma área de interesse crescente nas Ciências Humanas e Sociais, tendo nos cemitérios, em particular, uma convergência cada vez mais relevante para compreender a relação entre a morte, a política e a cultura. Os cemitérios são lugares onde a Geografia, a memória e a História se encontram, por meio de uma série de ritualizações e ressignificações na sociedade¹. A presente análise se posiciona na fronteira entre a Geografia, como campo do conhecimento científico moderno, o conjunto das Ciências Humanas e Sociais e o campo dos estudos cemiteriais no Brasil.

Nesse sentido, é importante ressaltar a existência de um acúmulo representativo de estudos sobre a questão cemiterial pela comunidade científica brasileira. Desde a década de 1970 –apesar do maior crescimento a partir do século XXI–, os estudos relacionados à morte e aos cemitérios têm se intensificado e ganhado uma paulatina visibilidade em termos de análises e difusão do campo, abordando desde aspectos de localização, distribuição e organização dos cemitérios, conflitos urbanos e questões de classe, até suas relações com as artes².

É importante ressaltar a presença da Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais (ABEC), uma entidade sem fins lucrativos, fundada em 2004, durante o 1º Encontro sobre Cemitérios Brasileiros. Atualmente, no site oficial da ABEC³, há cerca de 90 pesquisadores de diversas áreas do conhecimento que integram a associação, interessados na temática cemiterial e suas relações com a morte e o morrer no Brasil. A ABEC faz parte da “Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales”, tendo como um dos principais objetivos viabilizar as pesquisas na área cemiterial e, conseqüentemente, consolidar cemitérios brasileiros como patrimônio cultural material e imaterial da sociedade.

1. Philippe Ariès, *L'homme devant la mort* (Paris: Média Diffusion, 2014), 670; Douglas Davies, *A brief history of death* (Jersey city: John Wiley & Sons, 2008), 208; Michel Vovelle, “Les attitudes devant la mort: problèmes de méthode, approches et lectures différentes,” *Histoire, Sciences Sociales*, no. 1 (1976): 120-132, <https://doi.org/10.3406/ahess.1976.293702>.
2. Roberto da Matta, *A casa e a rua* (Rio de Janeiro: Rocco, 1997), 164; João José Reis, *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX* (São Paulo: Companhia das Letras, 1991), 448; Clarival Valladares, *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros* (Rio de Janeiro: Editora Imprensa Nacional, 1972), 1100.
3. Associação brasileira de estudos cemiteriais, “A ABEC,” consultado em 20 de fevereiro de 2023, <https://www.estudoscemiteriais.com.br/abec>.

A temática dos cemitérios também tem despertado interesse no campo da Geografia desde o período da institucionalização do campo disciplinar, então conhecida como Geografia Tradicional. O geógrafo francês Pierre Deffontaines (1959)⁴ e suas preocupações com os aspectos geográficos da religião, destacou a importância dos cemitérios, enfatizando a materialidade das expressões simbólicas na paisagem diante das práticas culturais relacionadas à morte. Assim, os estudos realizados posteriormente pela Geografia sobre o tema têm analisado diferentes transformações socioespaciais, levando em consideração os cemitérios como elementos importantes na compreensão do espaço urbano, desde os diferentes processos que envolvem o planejamento urbano e as questões ambientais⁵.

No caso da Geografia brasileira, as análises sobre o tema ainda se estabelecem como uma lacuna. Destacam-se, contudo, os trabalhos de Antônio Pegaia (1967)⁶, "Estudo geográfico dos cemitérios de São Paulo" e Eduardo Rezende (2006)⁷, "O céu aberto na terra: uma leitura dos cemitérios na geografia urbana de São Paulo". Sobre a cidade de Vitória, nosso objeto de estudo, Paloma Teixeira (2022)⁸, "Sete Palmos de Terra: Historiografia e Desigualdade na Formação Territorial dos Cemitérios de Vitória/ES".

Como recorte espacial, foi analisada a cidade de Vitória, uma das mais antigas do Brasil, fundada em 8 de setembro de 1551 pela colonização portuguesa. Na época, a região era habitada pelos indígenas da etnia tupiniquins e possuía uma localização estratégica no Atlântico Sul. A presença de uma baía protegida por estruturas rochosas e compostas por um conjunto de pequenas ilhas permitiam a edificação de fortificações, estratégia que desempenhou grande importância na defesa do território contra invasões estrangeiras durante todo o período colonial⁹.

Contudo, seu crescimento urbano e populacional entre o século XVI e a primeira metade do XIX foi bastante limitado em comparação com as duas principais concentrações urbanas litorâneas vizinhas: o Rio de Janeiro (500 quilômetros ao sul) e Salvador (1000 quilômetros ao norte). No entanto, o crescimento econômico e urbano no Esta-

4. Pierre Deffontaines, "Posições da Geografia Humana - Por que Geografia Humana?" *Boletim Paulista de Geografia*, no. 32 (1959): 03-16.
5. Larry W. Price, "Some results and implications of a cemetery study," *The Professional Geographer*, no. 4 (1966): 201-207, <https://doi.org/10.1111/j.0033-0124.1966.00201.x>; Ruth Mcmanus, *Death in a global age* (Londres: Bloomsbury Publishing, 2017), 208.
6. Antônio Pegaia, "Estudo geográfico dos cemitérios de São Paulo." *Boletim Paulista de Geografia*, no. 44 (1967): 103-120.
7. Eduardo Coelho Morgado Rezende, *O céu aberto na terra, uma leitura dos cemitérios na geografia urbana de São Paulo* (São Paulo: Necrópolis, 2006), 184.
8. Paloma Barcelos Teixeira, "Sete Palmos de Terra: historiografia e desigualdade na formação territorial dos cemitérios de Vitória/ES" (dissertação de mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo, 2022), 158.
9. José Oliveira, *História do Estado do Espírito Santo* (Vitória: Sec. da Cultura e da Educação, 2008), 727.

do do Espírito Santo foi bastante desencadeado pela expansão da cultura cafeeira de exportação e, sobretudo, com as mudanças ideológicas, especialmente, a partir de 1889, ano da Proclamação da República. Atualmente, a cidade de Vitória se caracteriza como o centro da Região Metropolitana da Grande Vitória, que abrange 5 municípios (Vila Velha, Cariacica, Guarapari, Viana, Fundão e Serra), possuindo um milhão e oitocentos mil habitantes e capital do Estado do Espírito Santo.

Estas mudanças geraram uma série de impactos políticos e econômicos, afetando diretamente a cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo. Além do crescimento populacional local, os fluxos migratórios e uma série de eventos ligados ao “modo de lidar com a morte” (como, por exemplo, os períodos de grandes epidemias¹⁰) obrigaram transformações de natureza sanitária sobre os espaços cemiteriais da cidade. No caso da presente análise, essas mudanças serão vistas sob o recorte temporal de 1912 a 1989. Atualmente, a cidade de Vitória possui um conjunto cemiterial composto pelo Cemitério Público de Santo Antônio (municipal); o Cemitério público da Boa Vista/Maruípe (municipal) e quatro pequenos cemitérios particulares: o Cemitério da Irmandade do Santíssimo Sacramento, o Cemitério da Irmandade de Santo Antônio dos Pobres, o Cemitério da Irmandade de São Benedito do Rosário e o Cemitério da Irmandade Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, que se constituem como o objeto de análise em conjunto com a própria evolução da cidade.

A ideia de uma certa arqueologia (ou geografia) das cidades a partir dos cemitérios, é útil para verificar as dinâmicas espaciais estabelecidas na área urbana, atravessando períodos de diferentes gestões políticas. Tomando outros caminhos com interesses distintos, a cidade de Vitória/ES já foi analisada segundo seus projetos de expansão ligados a mercados de terra e produção de área urbana, algo que move diretamente as tradições dos estudos urbanos na Geografia¹¹. Em outra direção, este mesmo conjunto de interesses também se constitui como um importante objeto de análise da Arquitetura (planimetria e a volumetria histórica), sob a perspectiva da produção social do espaço urbano, focalizando aspectos do mercado imobiliário para identificar a dinâmica do processo de urbanização em diferentes períodos no Brasil, desde o período colonial até a primeira República, isto permitindo associações diretas com os espaços cemiteriais no espaço urbano¹².

10. Sebastião Pimentel Franco, André Fraga Lopes, e Luiz Felipe Sias Franco “Gripe espanhola no Espírito Santo (1918-1919): alguns apontamentos,” *Revista Dimensões* 2, no. 36 (2016): 404-426.

11. Carlos Teixeira Campos Júnior, *O novo arrabalde* (Vitória: PMV, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1996), 250.

12. Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, “A cidade como negócio: mercado imobiliário rentista, projetos e processo de produção do Centro

Nesse contexto, o objetivo geral deste artigo é, simplesmente, compreender como as lógicas de implantação, localização e transformação dos cemitérios da cidade de Vitória tiveram um impacto significativo na organização do espaço urbano, articulado por uma série de relações socioespaciais de cooperações, tensões e conflitos. Esta questão possuiu um lugar fundamental em diferentes momentos na agenda política da cidade em termos de planejamento territorial e gestão urbana, desdobrando, assim, em uma complexa relação entre a cidade dos vivos e a cidade dos mortos. Estudar os cemitérios da cidade de Vitória pode proporcionar uma experiência capaz de revelar não apenas a realidade local, mas também de possibilitar subsídios para compreender os estudos sobre a morte no mundo Iberoamericano.

Materiais e métodos

A presente investigação está fundamentada nas bases da Geografia Histórica, que busca compreender as transformações espaço-temporais em um determinado recorte territorial de análise, levando em consideração as relações sociais, políticas, econômicas e culturais que influenciaram essas transformações geográficas¹³.

Para expor a formação e a evolução territorial do tecido urbano de Vitória, analisamos as dinâmicas espaciais, considerando processos históricos e geográficos, destacando os cemitérios e seus impactos socioespaciais. As análises recorreram a diferentes fontes documentais entre 1912 e 1989, período que abarca desde a inauguração do cemitério público de Santo Antônio até a última expansão do cemitério de Boa Vista, consolidando os espaços cemiteriais vigentes.

Neste estudo, examinamos os cemitérios de Vitória tanto como marcas geográficas do passado, quanto produtos e reflexos de ações presentes e futuras. O Geógrafo brasileiro Maurício de Almeida Abreu destaca que “não é muito comum encontrar vestígios materiais [geográficos] do passado nas cidades brasileiras, mesmo nas que já existem há bastante tempo”¹⁴. Isso se deve, em parte, à rápida urbanização e ao processo de modernização no Brasil, que resultou na destruição de muitas formas materiais antigas para a edificação física de uma nova estrutura socioespacial. Similarmente, o geógrafo

Velho de São Paulo do século XIX à Lei do Inquilinato (1809-1942)” (tese livre docência, Universidade de São Paulo, 2018), 359.

13. Carl Sauer, “Foreword to Historical Geography,” *Annals of the Association of American Geographers*, no. 1 (1941): 1-24, <https://doi.org/10.1080/00045604109357211>.

14. Maurício de Almeida Abreu, “Sobre a memória das cidades,” *Revista Território*, no. 4 (1998): 5-26.

Rui Erthal¹⁵ aponta que, apesar do Brasil possuir registros do século XVI, a preservação desses se constitui como um desafio. Por certo, os processos socioespaciais na cidade de Vitória seguem um mesmo padrão de dificuldades em termos de busca, análise e compreensão. Assim, a pesquisa recuperou memórias sobre a localização dos cemitérios desaparecidos da cidade até sua atual configuração.

Diante destes aspectos, estes foram os seguintes percursos metodológicos adotados:

- a) Levantamento bibliográfico: Hemeroteca Digital Brasileira (HDB), onde selecionamos os principais periódicos da cidade de Vitória no período de análise, com o objetivo de identificar a presença de registros, estudos e análises da questão cemiterial no Estado do Espírito Santo;
- b) Realização de trabalhos de campo em arquivos públicos e eclesiásticos em busca de fontes documentais e iconográficas: mapas, fotografias e documentação escrita;
- c) Realização de levantamentos de campo e, também documentais, em todos os cemitérios em funcionamento na cidade de Vitória. Essa etapa incluiu o acesso aos livros de registro de sepultamentos e outras fontes documentais disponíveis;
- d) Por fim, também foi realizado, por meio dos trabalhos de campo, uma ampla produção de imagens fotográficas de sepulturas e das áreas dos diferentes cemitérios existentes e do seu entorno, bem como entrevistas junto a administradores e funcionários.

O caso de Vitória, capital do Espírito Santo

Durante o período colonial brasileiro, o sepultamento dos corpos no interior das igrejas ou em terrenos contíguos a elas se caracterizava como uma prática comum. Isso era resultado de uma reprodução da matriz cultural católica, que considerava a definição do lugar de sepultamento próximo de suas referências e signos de proteção um sinal de prestígio espiritual. No entanto, a partir da primeira metade do século XIX, este modelo espacial entre os cemitérios e as igrejas foi gradualmente alterado pelos fundamentos do higienismo, que os deslocou para as periferias do espaço urbano, em muitas cidades, devido à necessidade de lidar com grandes epidemias. A medicina, como conhecimento

15. Rui Erthal, "Geografia histórica - considerações," *GEOgraphia*, no. 9 (2003): 29-39.

aplicado às políticas de ordenamento territorial, começou a apropriar-se do fenômeno da morte, avançando no espaço antes dominado pela religião¹⁶.

No Brasil, o cientificismo aplicado às cidades surgiram tardiamente em relação à Europa. Na segunda metade do século XIX, em meio ao fortalecimento dos ideais republicanos, o Estado brasileiro modernizou suas estruturas, especialmente, nos espaços urbanos. Alguns médicos pertencentes às elites locais ou regionais, com formação acadêmica na Europa, centrados na ideia de progresso, contribuíram na construção de um novo projeto civilizatório positivista e secularizado, fato que se rebateu fortemente na relação entre morte, cidade e população.

O processo de mudança dos espaços de sepultamentos para as periferias urbanas, impulsionado pelas preocupações sanitárias, verificado em Vitória, capital do Espírito Santo, consolidou-se a partir da segunda metade do século XIX. Mas os sepultamentos sistemáticos em cemitérios públicos extramuros só tiveram início, após as administrações públicas do início do século XX terem confirmado a região do bairro de Santo Antônio, distante do centro da capital, para sediar alguns dos seus principais locais de sepultamento.

Contudo, a formação histórica e territorial das necrópoles de Vitória remonta, obviamente, a eventos anteriores ao recorte temporal proposto, sendo o ano de 1912, por si, o resultado da articulação de diversos acontecimentos iniciados, principalmente, a partir da segunda metade do século XIX. Entretanto, é possível destacar esse período inicial de análise uma vez que ele dá início a um amplo conjunto de reformas urbanas cujo planejamento incluía a instalação do principal cemitério da cidade, em atividade até os dias de hoje.

Jerônimo de Sousa Monteiro, originário de uma família abastada de fazendeiros de Cachoeiro de Itapemirim, no interior do Estado, foi governador do Espírito Santo entre 1908 e 1912. Representando a oligarquia rural capixaba e com familiares que ocupavam posições de destaque na política, na religião e nos negócios do Estado. O contexto econômico foi oportuno para grandes transformações políticas devido às receitas favoráveis das contas públicas, especialmente devido ao grande volume de exportação de café e ao valor do produto no mercado internacional, da venda da Estada de Ferro Sul e de um vultuoso empréstimo obtido na França. Assim, desde a implantação do regime republicano, em 1889,

16. Reis, *A morte é uma festa*, 448.

as administrações públicas tentavam romper com os resquícios coloniais empenhando-se em transformações urbanas, dirigidas a um ideal de modernidade de matriz europeia. A capital do Espírito Santo, assim como muitas outras no Brasil, foi formada e expandida, muitas vezes, sem planejamento de infraestrutura. Por isso, o desejo de expansão da cidade passava pela necessidade de se evitar uma grande concentração demográfica no antigo núcleo central e todos os problemas urbanos vinculados ao passado colonial, como a mobilidade urbana e os flagelos epidêmicos de saúde pública. Todos esses fatores proporcionaram importantes reformas urbanas neste período, estabelecendo assim, uma espécie de inserção da cidade de Vitória no que se poderia chamar de *belle époque* capixaba¹⁷. Entre outras transformações, a instalação dos serviços de abastecimento de água, esgoto e energia elétrica, implantação de um novo modal de transporte público, os bondes elétricos, criação de espaços públicos, a reorganização da administração e dos serviços públicos, o que incluiu uma ampla reforma do sistema educacional, a criação do Arquivo Público Estadual e da própria Prefeitura Municipal de Vitória¹⁸, dentre eles e, parte do objeto central deste trabalho, a criação do cemitério público no Sítio Santo Antônio, no arrabalde da cidade.

Do Cemitério do Morro do Pinto ao Cemitério de Santo Antônio: da forte segregação ao rápido esgotamento

O Sítio Santo Antônio já havia sido objeto de negociação do Estado desde 1890, quando foi adquirido pela administração pública e teve parte de sua área destinada a um projeto de modernização de um antigo cemitério de vítimas de epidemias na cidade desde a década de 1850. Contudo, tratava-se de um local de difícil acesso pelo terreno encharcado que, pelo menos até 1894, apenas se alcançava por meio de pequenas embarcações.

O cemitério criado remotamente neste local ocupava uma elevação natural conhecida até os dias de hoje como Morro do Pinto. Sem um nome oficial que o designasse, o dito “cemitério do Morro do Pinto” passou a ser a maior expressão capixaba das medidas emergenciais contra a epidemia de febre amarela da década de 1850 e, ainda, o primeiro cemitério extramuros que teve funcionamento em Vitória e o primeiro administrado di-

17. De acordo com o site oficial do Governo do Espírito Santo, o gentílico “capixaba” tem origem na língua tupi-guarani, que era falada pelos índios que habitavam a região. Atualmente, o termo é usado para se referir a todos os nascidos no Estado e é marca registrada da identidade cultural. Governo do Estado do Espírito Santo, “Origem do termo Capixaba,” consultado em 27 de fevereiro de 2023, <https://www.es.gov.br/historia/povo-capixaba>.

18. Maria Stella de Novaes, *Jerônimo Monteiro: sua vida e obra* (Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2017), 340.

retamente pelo Estado. Mas o desejo de construir um cemitério fora dos limites da cidade dependia da existência de um bom acesso a ele e, como isso era um problema no caso do Morro do Pinto, pois ele era o destino apenas dos corpos “perigosos” das epidemias e de outros grupos indesejados da sociedade.

No mesmo período, uma outra experiência pública de administração cemiterial também se desenvolvia no centro da cidade: o cemitério do Convento de São Francisco. Tratava-se de um antigo Convento, construído em 1591, que, no ano de 1856, teve uma parte do seu terreno cedido ao governo para que se instalasse provisoriamente um cemitério público, já que as igrejas já não possuíam condições de sepultar o grande número de vítimas da epidemia, que se abatia mesmo entre as elites (que não cogitavam sepultamentos no Morro do Pinto).

O remoto território cemiterial de Santo Antônio, onde estava instalado o cemitério do Morro do Pinto, de características claramente segregatórias, somente teve sua importância ampliada com as reformas do governo de Jerônimo Monteiro, quando o acesso por terra estava concluído e quando foi criada uma nova necrópole, adjacente às antigas áreas cemiteriais.

Gradualmente, os cemitérios administrados pelas igrejas foram sendo desativados e substituídos pelos de natureza pública durante este período em diferentes cidades no Brasil, conforme estes se estruturavam a estas novas lógicas territoriais. Embora essa transição tenha sido pacífica na cidade de Vitória, em outras cidades ocorreu de forma conflituosa, como indicam outros estudos¹⁹.

Em maio de 1913, o ex-presidente do Estado Jerônimo Monteiro, apresentou um relatório ao legislativo estadual, abordando os negócios do Estado entre 1909 e 1912²⁰. Entre os destaques do relatório, estava a criação de um novo espaço cemiterial no sítio Santo Antônio. Os esforços para a construção desse novo cemitério remontam ao antigo cemitério, criado na segunda metade do século XIX, que coexistiu com o novo espaço por algumas décadas.

No sentido de tentar consolidar um padrão atualizado de urbanismo, o relatório afirmava que o cemitério foi construído em uma área adequada e que atendeu plenamente

19. Reis, *A morte é uma festa*, 448.

20. Jerônimo de Souza Monteiro, *Exposição sobre os negócios do Estado no quadriênio 1909 a 1912*, janeiro de 1913, M 353.98152, Coleção Jerônimo Monteiro, Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, Vitória.

às exigências de higiene moderna. Segundo Novaes²¹, a solenidade de bênção da inauguração do cemitério de Santo Antônio ocorreu em 1º de maio de 1912, com a presença do bispo Dom Fernando de Sousa Monteiro e do próprio presidente Jerônimo Monteiro, sendo a administração do cemitério entregue à Prefeitura Municipal, mas somente começaram a ocorrer os primeiros enterros no local a partir de 1º de maio de 1912²². Com a inauguração do novo cemitério, todos os antigos e pequenos cemitérios no centro da capital foram suprimidos. Suas localizações podem ser vistas no mapa abaixo (Fig. 1).

Como um dos aspectos da modernização, a tração elétrica dos bondes foi oficialmente inaugurada em 21 de junho de 1911 e os bondes até o cemitério de Santo Antônio foram implementados pouco depois, em 1912, quando um vagão transportava o ataúde e outro os acompanhantes, partindo da Igreja Matriz da cidade de Vitória até o Cemitério. Embora o uso do Sítio Santo Antônio como território cemiterial não tenha sido, propriamente, inaugurado por Jerônimo Monteiro, o sepultamento inaugural com o uso do bonde funerário (Fig. 2), em 08 de maio de 1912, não resta dúvidas, foi um evento de sua administração.

Enquanto isso, o propósito de segregação do antigo cemitério do Morro do Pinto continuava cumprindo o objetivo para o que havia sido criado. A questão das vítimas das epidemias, por exemplo, que era anterior à criação do novo cemitério, seguiria sendo um problema. Em 6 de junho de 1914²³, o então prefeito determinou, por meio de ofício preservado no Arquivo Público de Vitória, ao administrador de cemitérios públicos da capital, que não consentisse que fossem sepultados variolosos “no novo cemitério e nos das irmandades, devendo esses enterramentos serem efetuados no antigo cemitério de Santo Antônio”, aquele que, agora designado como “antigo”, continuava sem nome, no Morro do Pinto.

Na fotografia (Fig. 3), podemos observar uma imagem a partir do Morro do Pinto, na qual foram registradas sepulturas aos pés do fotógrafo. Essas sepulturas são do “antigo cemitério”, que foi claramente criado com o objetivo de impor medidas segregatórias. Com o intuito de registrar o cemitério de Santo Antônio vazio e recém-murado, essa fotografia foi tirada em 1912. O que chama a atenção é que ela se constitui como o único registro fotográfico do “antigo cemitério” existente nos arquivos públicos do Estado do Espírito Santo.

21. Novaes, *Jerônimo Monteiro: sua vida e obra*, 340.

22. Souza Monteiro, *Exposição sobre os negócios do Estado no quadriênio 1909 a 1912*.

23. Ofício da Prefeitura Municipal de Vitória, junho de 1914, D 241.364, Coleção prefeito Henrique de Novaes, Arquivo Público do Município de Vitória, Vitória.

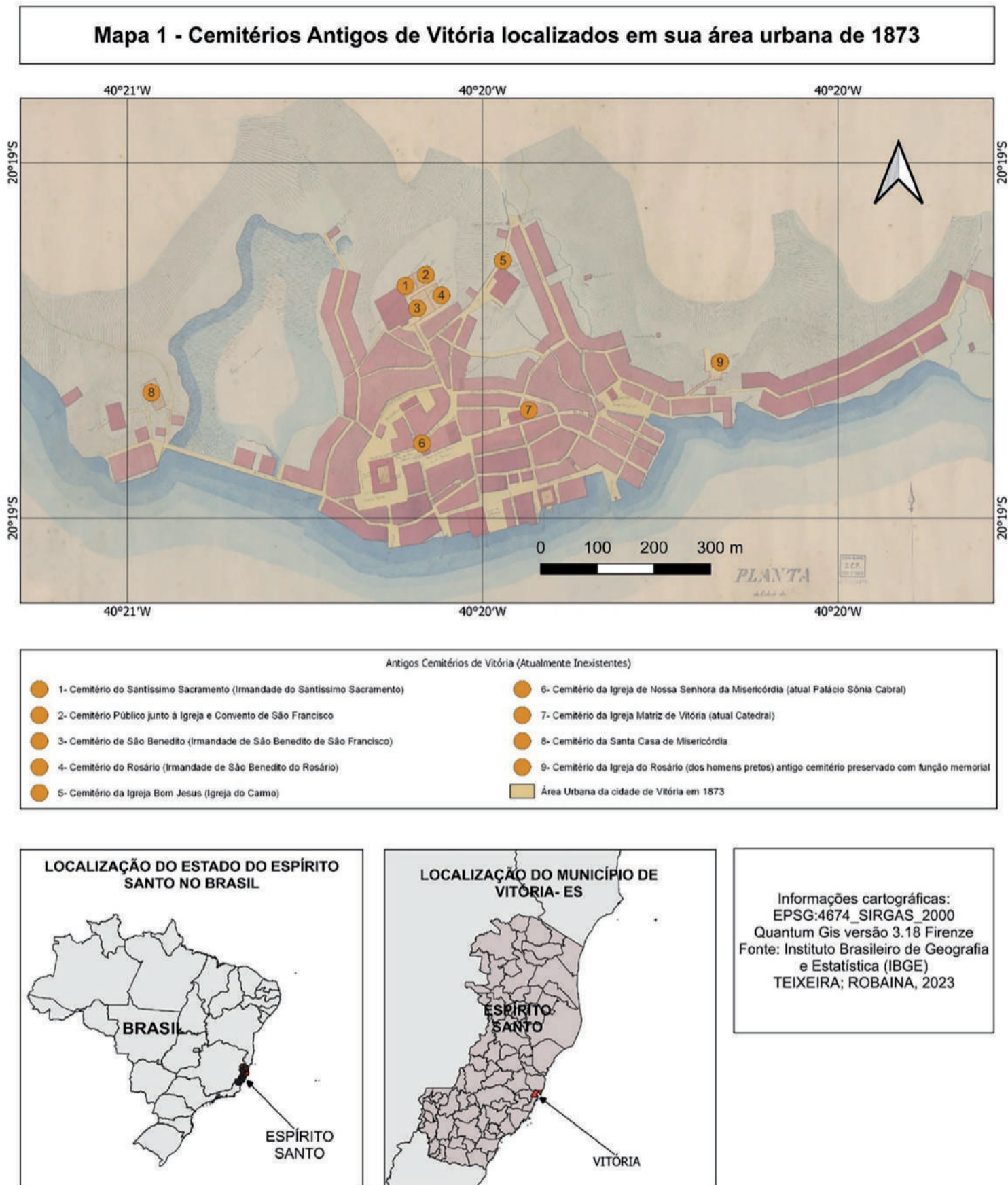


Fig. 1. Mapa adaptado planta da cidade de Vitória, capital da Província do Espírito Santo, junho de 1873. © Paloma Barcelos Teixeira e Igor Martins Medeiros Robaina.



Fig. 2. Vagão funerário dos bondes elétricos implementados na cidade de Vitória em 1912. Reprodução da Coleção Jerônimo Monteiro do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

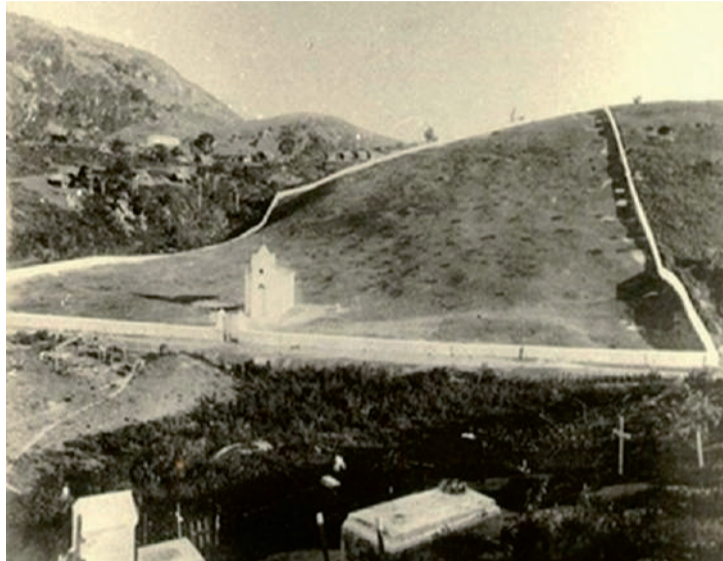


Fig. 3. Área definida para o novo cemitério de Santo Antônio, vista a partir do antigo cemitério de Santo Antônio, localizado no Morro do Pinto em 1912. Reprodução da Coleção Jerônimo Monteiro do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

Logo após os atos de transferência da administração do cemitério para o município, foi publicado o Decreto Municipal nº 9²⁴, que regulamentava as disposições da Lei 67 de 30 de março de 1912. O decreto, assinado pelo prefeito Wlademiro Fradesco da Silveira em 6 de maio de 1912, declarava que os indigentes, os pobres falecidos em hospitais da Santa Casa de Misericórdia, enfermarias governamentais ou prisões e corpos enviados pelas autoridades policiais seriam enterrados gratuitamente no antigo Cemitério de Santo Antônio.

Isso estabelece que, durante os primeiros anos de existência do novo cemitério público de Santo Antônio, o antigo Cemitério de Santo Antônio, localizado no Morro do Pinto, continuou a ser usado para segregação (população pobre, doenças contagiosas, indigentes). Não existem registros documentais de quando deixou de ser uma área destinada às práticas cemiteriais. Em 17 de setembro de 1912, o jornal *O Diário*²⁵ publicou um obituário coletivo na seção "Atos da Prefeitura", na página 1, apresentando dois grupos de pessoas: o primeiro sepultado no novo cemitério de Santo Antônio durante o mês de agosto, o segundo de pessoas sepultadas no "cemitério dos indigentes", em Santo Antônio, durante o mesmo mês.

24. Decreto Municipal nº 9 de 06 de maio de 1912 que regulamenta a matéria da Lei nº 67 de 30 de março de 1912, março de 1912, M 353. 99732, Coleção Jerônimo Monteiro, Arquivo Público do Estado do Espírito Santo.

25. Redação do diário da manhã, "Seção obituários," *O Diário Da Manhã*, 17 de setembro de 1912, 17.

A Lei Municipal 276²⁶, que instituiu o Código de Posturas Municipais de 1926, não fez mais referência ao “antigo cemitério”. Não é possível afirmar com certeza, por meio da leitura desta lei, se o “antigo cemitério” já estava inativo nessa época. Posteriormente, não foram localizadas outras menções nominais a ele e o que se sabe é que foi tomado por ocupações irregulares e, hoje, um bairro modesto está estabelecido sobre sua área original.

Temos, por fim, condições de compreender que o Sítio Santo Antônio começou a ser ocupado por cemitérios na segunda metade do século XIX, quando foi realizado, pela primeira vez, o projeto de um cemitério extramuros na cidade. A importância das necrópoles instaladas na região cresceu gradualmente até os últimos anos do mesmo século XIX. E, por fim, a inauguração do novo Cemitério de Santo Antônio, em 1912, cuja administração foi transferida para a municipalidade, foi uma confirmação da escolha da região para a atividade funerária.

Na década seguinte, o Cemitério de Santo Antônio como cemitério público e laico, sob a administração municipal desde seu nascimento, foi dividido em seis planos, acolhendo, inicialmente, pessoas de todas as origens, religiões e classes sociais. Justamente por essa característica, os cemitérios antigos criados desde a segunda metade do século XIX, fundados sempre em caráter segregatório, notadamente de vítimas de epidemias e de protestantes, começaram lentamente a cair em desuso.

O advento da linha de bondes e a conclusão dos acessos terrestres ao centro da cidade foram fundamentais para a expansão da cidade, sendo vetores da criação de novos bairros, desaparecimento de áreas rurais e expansão urbana. As áreas abandonadas dos antigos cemitérios foram ocupadas por edificações urbanas, que alcançava a região rapidamente.

Contudo, a gestão do novo espaço cemiterial de Santo Antônio ainda se apoiava na matriz oitocentista de cemitério monumental, fundada na perpetuidade das sepulturas que articulava patrimônio funerário e memória. Assim, em poucas décadas se evidenciava o acelerado esgotamento da área do cemitério que aos poucos substituíam as sepulturas temporárias de baixo custo por mausoléus e memoriais perpétuos. Igualmente, o

26. Lei Municipal 276 que Institui o Código de Posturas Municipais de 1926, março de 1926, F 112.241, Coleção prefeito Octávio Índio do Brazil Peixoto. Arquivo Público do Município de Vitória (APMV). Vitória.

fenômeno se refletia nas camadas sociais presentes no cemitério que, cada vez mais, representava as elites da cidade.

Em pouco tempo foi necessária uma nova solução que não somente acolhesse os cadáveres epidêmicos ou protestantes, mas que pudesse reunir todos os pobres de um lugar para enterrar os seus familiares. A estes deveria ser destinado um grande espaço com rotatividade suficiente para garantir a relação entre população e área cemiterial mínima necessária, já que os cemitérios do centro da cidade, administrados pela Igreja e por suas confrarias, estavam definitivamente fora de uso, sendo, inclusive, gradualmente removidos e reocupados no espaço urbano. Nesse contexto, as dinâmicas urbanas da cidade, que buscava novos vetores de crescimento, necessitava e comportaria a presença de mais um cemitério público.

Sem status na vida, sem status na morte: o cemitério de Boa Vista

Foi no governo de Octavio Índio, entre maio de 1924 e maio 1928, que foi decretado o fim definitivo da necrópole pública do Convento de São Francisco, que funcionava desde 1856, e que, à época, já não realizava sepultamentos novos. Consequência deste processo, foi a construção de um monumento no pátio da edificação: uma alta coluna sobre a qual se encontra, até hoje, uma imagem de Nossa Senhora da Imaculada Conceição. A estrutura abriga os ossos retirados do antigo cemitério do Convento de São Francisco. Além disso, uma placa de aço convocava a seguinte apelação: “Oh! Vigem Imaculada, velai os que ainda aqui esperam a ressurreição”. Assim, por vontade de algumas famílias, os restos mortais de uma parte dos sepultados foram transferidos para o cemitério público novo de Santo Antônio, ficando os demais recolhidos no memorial erguido.

Em 31 de dezembro de 1927, foi apresentado um relatório à Câmara Municipal de Vitória abordando melhorias urbanas. A importância, o impacto e a força políticas destas mudanças foram tão grandes que o relatório foi publicado integralmente no jornal *Diário da Manhã*²⁷. No que se refere aos cemitérios, o governo de Octávio Índio ordenou em 1925 a remoção de restos mortais e peças de mármore das sepulturas abandonadas dos antigos cemitérios localizados no Morro de São Francisco (junto ao Convento), para

27. Redação o diário da manhã, “Seção Relatório dedicado à Câmara Municipal de Vitória,” *O Diário Da Manhã*, 31 de dezembro de 1927, 04.

o novo cemitério público de Santo Antônio ou para as novas necrópoles das associações religiosas a que pertenciam.

No entanto, o relatório já apontava a criação de um novo cemitério em Vitória, a ser implantado na região de Maruípe. A antiga Fazenda Maruhype foi adquirida pelo poder público e parcelada a partir de 1897. Havia planos para a destinação de vários equipamentos públicos de grande porte, como o cemitério, o Quartel do Esquadrão da Cavalaria (atual Quartel do Comando Geral da Polícia Militar), o Hospital dos Tuberculosos do ES (atual Escola de Medicina da Universidade Federal do Espírito Santo) e o Horto Municipal.

Pelo menos desde 1926, o poder público trabalhava para conseguir a aprovação da presidência do Estado para a localização do novo cemitério. No Arquivo Público do Município, existem registros do prefeito Octávio Índio solicitando ao presidente do Estado, em 1926, a cessão de uma área de 2 alqueires de terra na Fazenda Maruhype para construir um horto florestal e um cemitério municipal. Em 1927, a prefeitura pleiteava que seria melhor construir o cemitério no alto do morro da fazenda. Quando Octávio Índio deixou o cargo de prefeito, ele registrou que havia conseguido uma área de 40.000 m² de terra na Fazenda Maruhype para construir o cemitério, com um projeto já elaborado pelo diretor de obras do Estado²⁸.

Contudo, nada foi construído no local até 1950, enquanto se saturava a área do cemitério de Santo Antônio pela questão patrimonial da perpetuidade das sepulturas das elites vitorienses. A aquisição do terreno de Maruípe ainda estava em andamento, depois de décadas, por meio de processos de desapropriação ou compras de áreas privadas, enquanto a cidade já crescia naquela direção, com projetos de habitação e de instalação de outros equipamentos públicos.

Durante o governo de Armando Duarte Rabello (entre maio de 1953 e janeiro de 1955), foi apresentado um relatório ao Conselho Municipal de Vitória, em 1954, que listava as obras que seriam realizadas nos anos seguintes. Assim, foram listadas 36 obras, sendo a trigésima quinta a remodelação do Cemitério de Santo Antônio e a última, a construção de um novo cemitério em Mulembá (era como se conhecia uma das subdivisões da

28. Octávio Índio do Brazil Peixoto, Relatório à Câmara Municipal de Vitória, janeiro de 1928, G 331.104, Coleção prefeito Octávio Índio do Brazil Peixoto. Arquivo Público do Município de Vitória (APMV). Vitória.

fazenda Maruhype). No entanto, quase 30 anos depois, o cemitério ainda não havia sido construído.

Só a partir de 1957, foram verificados alguns ofícios, entre os expedidos pela gestão de Mário Gurgel como prefeito de Vitória (entre junho de 1957 até agosto de 1958)²⁹, que fazem referência ao projeto do Cemitério de Boa Vista, em Mulembá/Maruípe. Em 1958, a prefeitura concretizava a execução das obras. Em 14 de março, Mário Gurgel solicita imediatas providências para a conclusão do “prédio da administração do cemitério público de Mulembá” e, em 27 do mesmo mês, recomenda a “remoção das barracas existentes na área do cemitério de Boa Vista, em Maruípe”, após entendimento com os interessados.

Estes são os dois únicos registros fotográficos do Cemitério de Boa Vista (Fig. 4), em Maruípe, datados de 1958, presentes no acervo de imagens do Arquivo Público do Município. Com base nas fontes de pesquisa, acreditamos que a organização do espaço cemiterial em Vitória foi finalmente concluída com a inauguração do Cemitério Público de Maruípe, que ocorreu entre o segundo semestre de 1958 e o primeiro semestre de 1959. Esse cemitério desempenhou um papel que o Cemitério de Santo Antônio havia abandonado gradualmente: ser um cemitério público propriamente dito, sem perpétuidades, onde todos os falecidos eram submetidos às mesmas regras de memória e esquecimento³⁰.

A tardia construção do cemitério de Boa Vista ocorre quando já se encontram consolidadas novas ideias de desenvolvimento urbano e de sanitarismo. Assim, a execução do projeto deste cemitério a partir da década de 1950 e suas ampliações posteriores estão mais desligadas das problematizações no âmbito da saúde pública e mais aproximadas da necessidade prática de garantir um equipamento, inserido na cidade, que fosse capaz de absorver a necessidade da população crescente por áreas de manejo de cadáveres e realização dos seus ritos fúnebres.

Também é importante registrar que neste período entre a década de 1940 e 1960, a cidade de Vitória passava por profundas transformações urbanas e econômicas decorrentes da dinâmica industrial e portuária provenientes da exploração, transformação e exportação de minério de ferro. Assim, por meio de uma série de esforços

29. Ofício da Prefeitura Municipal de Vitória no. 28, junho de 1958, M 104.335, Coleção prefeito Mário Gurgel, Arquivo Público do Município de Vitória, Vitória.

30. Barcelos Teixeira, “Sete Palmos de Terra: historiografia e desigualdade na formação territorial dos cemitérios de Vitória/ES,” 158.

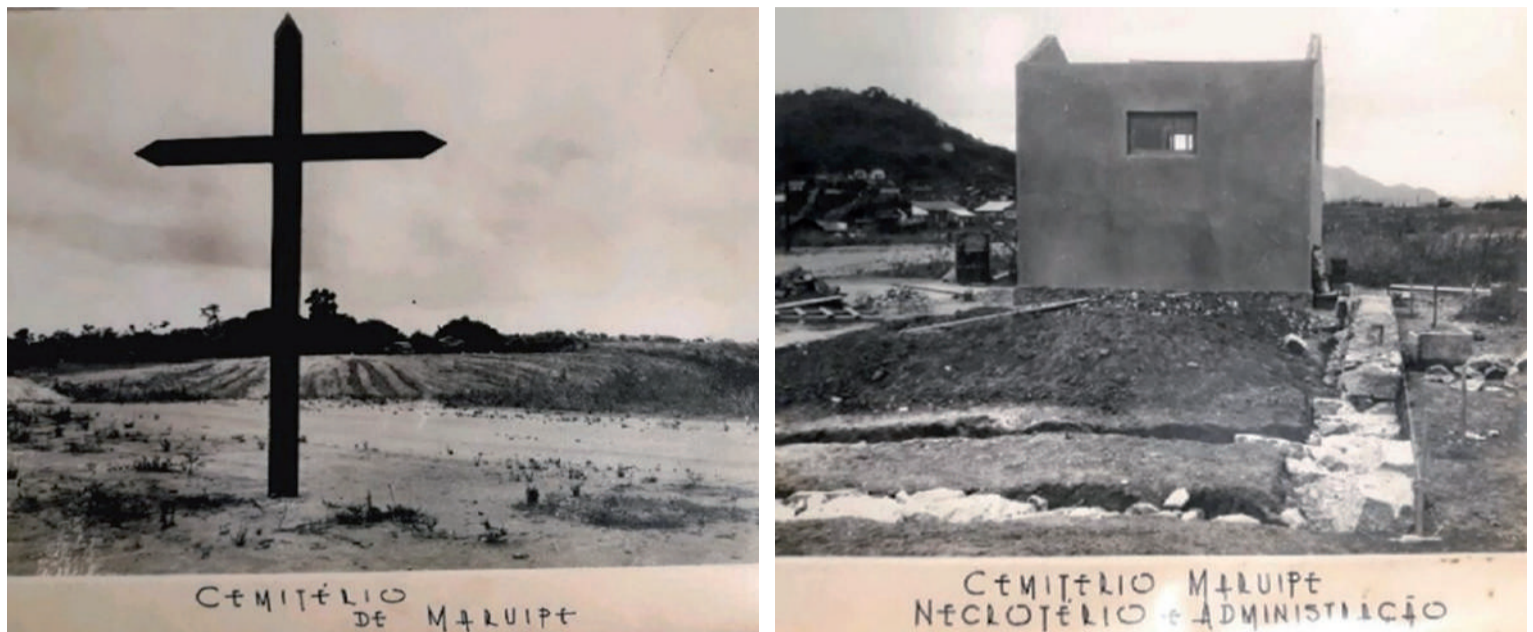


Fig. 4. Obras iniciais no cemitério de Boa Vista, no bairro de Maruípe em 1958. Arquivo Público do Município de Vitória.

do governo brasileiro e de fortes investimentos internacionais foi criado o Complexo Portuário de Tubarão, que se converteu em um dos maiores portos de minério do mundo e gerando uma série de pressões em termos espaciais para a alocação de equipamentos ligados às lógicas industriais e logísticas na cidade de Vitória e nos municípios vizinhos.

No fim da década de 1980, quando a necrópole de Santo Antônio já estava integralmente ocupada por perpetuidades, a administração municipal começou a se preocupar em ampliar o território do cemitério de Boa Vista, expandindo-o para onde houvesse possibilidade. Em 1987, foi sentenciado a um processo judicial de desapropriação que dirimiu uma disputa entre a Prefeitura e os herdeiros de uma antiga proprietária de uma área de 14.436,69 m² vizinha ao Cemitério. Posteriormente, em 1989, uma área menor, mas também contígua ao plano original, medindo 7.080 m², foi anexada após um acordo amigável entre seus proprietários e a Prefeitura. Assim, o cemitério de Boa Vista atingiu sua área atual de cerca de 91.000 m², consolidando o processo de ocupação do crescimento urbano da cidade de Vitória.

No outro extremo da cidade, os cemitérios do bairro de Santo Antônio formam um complexo de cemitérios representantes daqueles existentes, anteriormente, no interior do tecido urbano do centro da cidade, que remontavam o período da Colônia e do Império. Eles eram administrados por diferentes igrejas, como o cemitério da Irmandade do Santíssimo Sacramento, que era gerenciado pela Igreja Matriz de Vitória; o

de Santo Antônio dos Pobres, vinculado ao Convento São Francisco; o Cemitério da Irmandade da Boa Morte e Assunção, atrelado a Igreja de São Gonçalo e, finalmente, o da Irmandade de São Benedito, que era administrado pela Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Todos esses cemitérios passaram a estar representados em diferentes partes do complexo atual de Santo Antônio, que costuma ser considerado um único cemitério público, por revelar uma harmonia (inclusive espacial) com os cemitérios privados das irmandades religiosas (Fig. 5).

Considerações Finais

Este estudo forneceu evidências que sugerem considerações sobre a cidade de Vitória no século XX. A primeira delas é que os espaços cemiteriais passaram por uma série de transformações decorrentes do espírito modernista, republicano e higienista aplicados ao urbano em períodos concomitantes a outras importantes cidades brasileiras. A segunda é que o Estado teve uma participação central, por meio de ações municipais e do governo estadual, em atuar diretamente sobre uma lógica de ordenamento territorial. Esta ação removeu os cemitérios da gestão da Igreja Católica e, ao mesmo tempo, criou cemitérios laicos em espaços periféricos que impulsionaram a expansão urbana da cidade. No caso dos cemitérios públicos de Santo Antônio e da Boa Vista, os dois maiores da cidade, sua presença no território resultou na abertura de vias públicas, na criação de meios de transporte, na instalação de equipamentos urbanos e de áreas residenciais. Além disso, a rápida expansão urbana, realizada de maneira desordenada, no caso do bairro de Santo Antônio, acabou por avançar sobre as áreas dos antigos cemitérios, que poderiam ter sido patrimonializados, mas que desapareceram como paisagem e memória material.

Nesse sentido, a cidade de Vitória se consolidou, no século XX, como um importante núcleo metropolitano no Brasil. As investigações a partir dos seus cemitérios abrem uma série de possibilidades para refletirmos essa realidade em outros espaços urbanos no mundo ibero-americano, especialmente na costa atlântica, uma vez que as relações entre os cemitérios, os planos urbanísticos, a expansão do tecido urbano e as diferentes dinâmicas socioespaciais revelam as maneiras como as sociedades pensam a morte, sob o aspecto geográfico. Desta forma, destacamos três temas dentro de uma agenda de pesquisa para a região, que são:

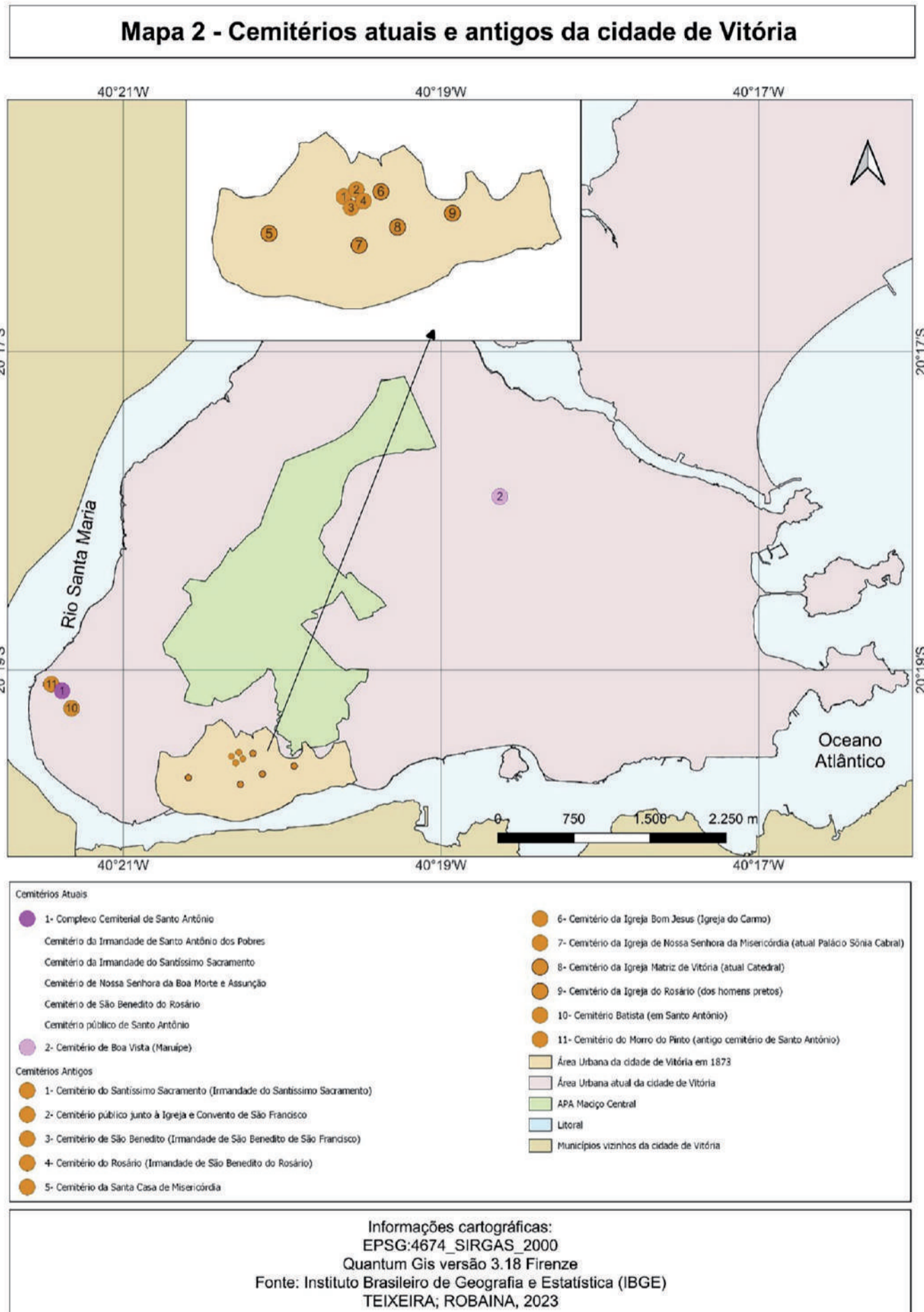


Fig. 5. Mapa dos cemitérios atuais e antigos da cidade de Vitória. © Paloma Barcelos Teixeira e Igor Martins Medeiros Robaina.

- a) Compreensão do papel dos cemitérios na urbanização: no sentido de explorar o modo como a transformação dos cemitérios, de locais de sepultamento religioso para espaços geridos pelo Estado, reflete a transição para a modernidade, no conjunto das cidades ibero-americanas. O estudo dos cemitérios possibilita uma melhor compreensão sobre como o seu planejamento e sua gestão territorial foram integrados à urbanização e ao desenvolvimento das cidades, e como isso influenciou diferentes expansões urbanas, apesar dos poucos estudos e exemplos sobre este tópico no Brasil e na região.
- b) Visão sobre a segregação social na morte: a análise dos cemitérios no espaço ibero-americano nos ajuda a entender como as diferenças de classes sociais e econômicas podem ser refletidas na morte. O exemplo da Vitória imperial, no caso do cemitério do Morro do Pinto, que foi projetado para receber os corpos das epidemias, dos indigentes e dos pobres, aponta para práticas segregatórias que ainda perduram de algum modo nos sepultamentos atuais, como aqueles que são realizados no Cemitério da Boa Vista, instalado no período republicano. Esse aspecto é relevante para estudos sobre desigualdade social e práticas de exclusão no espaço ibero-americano. Além disso, recortes temporais anteriores carecem de análises e de compreensão mais profunda quanto às dinâmicas cemiteriais, especialmente vinculadas à espacialidade urbana: é o caso dos recortes marcados pela escravidão no circuito atlântico ou de outros grupos marginalizados e estigmatizados (protestantes, judeus, ciganos).
- c) Reflexões sobre a gestão do patrimônio cemiterial: o modo como os antigos cemitérios de Vitória foram gradualmente incorporados (e algumas vezes suprimidos) pela expansão urbana desordenada aponta para a necessidade de uma abordagem mais cuidadosa na gestão e preservação dos espaços cemiteriais. Esses lugares são portadores de uma rica memória histórica e cultural, por isso, seu estudo pode contribuir para a formulação de políticas de preservação do patrimônio em outras cidades ibero-americanas.

Este conjunto de reflexões revela que os estudos cemiteriais ainda carregam estigmas dentro dos estudos urbanos. Contudo, a partir de diferentes possibilidades de relações, perspectivas e escalas, essas pesquisas possibilitam explicar não somente o cemitério como um lugar, ao mesmo tempo, concreto e simbólico, mas também, como sendo resultado de uma rede de relações no território, que torna possível compreender as dinâmicas urbanas, suas formas, estruturas e processos, em relação ao passado e, também, aos horizontes futuros.

Referências

Fontes documentais

Coleção Jerônimo Monteiro. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES). Vitória.
Coleção prefeito Henrique de Novaes. Arquivo Público do Município de Vitória (APMV). Vitória.
Coleção prefeito Mário Gurgel. Arquivo Público do Município de Vitória (APMV). Vitória.
Coleção prefeito Octávio Índio do Brazil Peixoto. Arquivo Público do Município de Vitória (APMV). Vitória.

Fontes bibliográficas

- Abreu, Maurício de Almeida. "Sobre a memória das cidades." *Revista Território*, no. 4 (1998): 5-26.
- Ariès, Philippe. *L'homme devant la mort*. Paris: Média Diffusion, 2014.
- Bueno, Beatriz Siqueira. "A cidade como negócio: mercado imobiliário rentista, projetos e processo de produção do Centro Velho de São Paulo do século XIX à Lei do Inquilinato (1809-1942). 2018." Tese livre docência, Universidade de São Paulo, 2018.
- Campos Júnior, Carlos Teixeira. *O novo arrabalde*. Vitória: PMV, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1996.
- Davies, Douglas. *A brief history of death*. Jersey city: John Wiley & Sons, 2008.
- Da Matta, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Deffontaines, Pierre. "Posições da Geografia Humana - Por que Geografia Humana?" *Boletim Paulista de Geografia*, no. 32 (1959): 03-16.
- Erthal, Rui. "Geografia histórica - considerações." *GEOgraphia*, no. 9 (2003): 29-39.
- Franco, Sebastião Pimentel, André Fraga Lopes, e Luiz Sias Franco. "Gripe espanhola no Espírito Santo (1918-1919): alguns apontamentos." *Dimensões 2*, no. 36 (2016): p. 404-426.
- Novaes, Maria Stella de. *Jerônimo Monteiro: sua vida e obra*. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo Coleção, 2017.
- Oliveira, José Teixeira. *História do Estado do Espírito Santo*. Vitória: Secretária da Cultura e da Educação, 2008.
- Pegaia, Antonio. "Estudo geográfico dos cemitérios de São Paulo." *Boletim Paulista de Geografia*, no. 44 (1967): 103-120.
- Price, Larry W. "Some results and implications of a cemetery study." *The Professional Geographer*, no. 4 (1966): 201-207. <https://doi.org/10.1111/j.0033-0124.1966.00201.x>.
- Reis, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Rezende, Eduardo Coelho Morgado. *O céu aberto na terra, uma leitura dos cemitérios na geografia urbana de São Paulo*. São Paulo: Necrópolis, 2006.

Sauer, Carl Ortwin. "Foreword to historical geography." *Annals of the Association of American Geographers*, no. 1 (1941): 1-24. <https://doi.org/10.1080/00045604109357211>.

Teixeira, Paloma Barcelos. "Sete Palmos de Terra: historiografia e desigualdade na formação territorial dos cemitérios de Vitória/ES." Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo, 2022.

Valladares, Clarival do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

Vovelle, Michel. "Les attitudes devant la mort: problèmes de méthode, approches et lectures différentes." *Histoire, Sciences Sociales*, no. 1 (1976): 120-132. <https://doi.org/10.3406/ahess.1976.293702>.

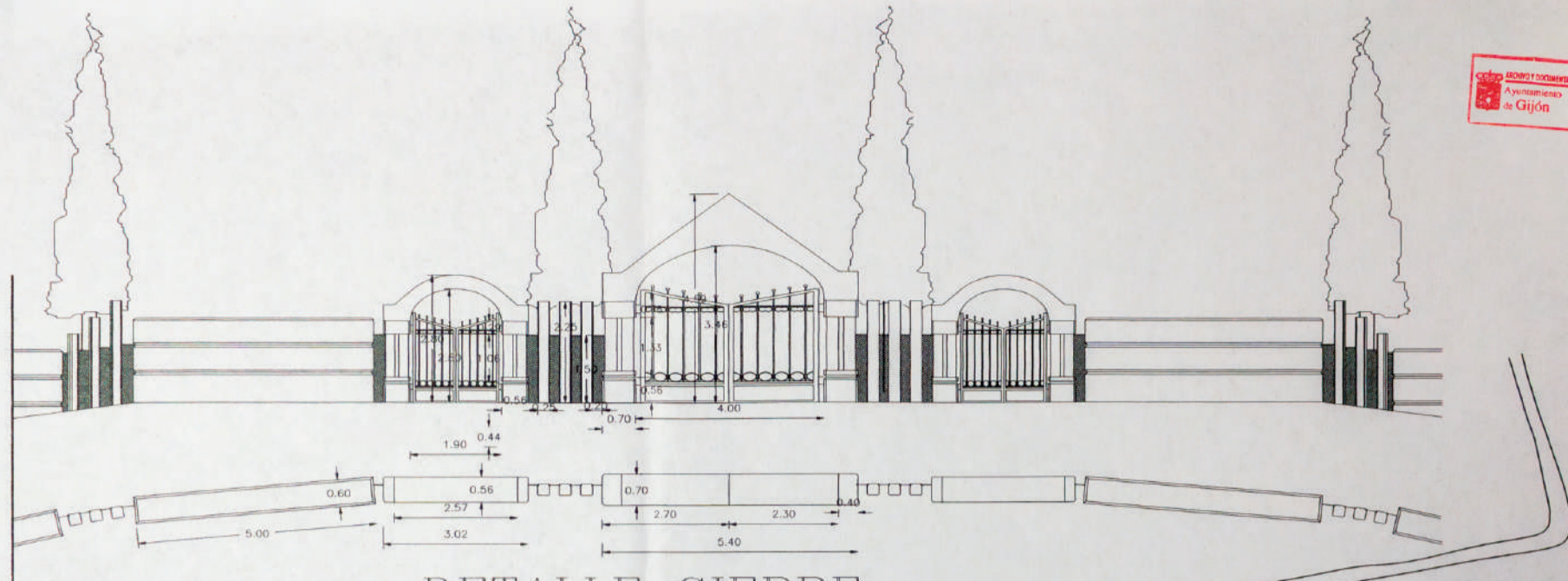
Fontes periodísticas

Associação brasileira de estudos cemiteriais. "A ABEC." Consultado em 20 de fevereiro de 2023. <https://www.estudoscemiteriais.com.br/abec>.

Governo do Estado do Espírito Santo. "Origem do termo Capixaba." Consultado em 27 de fevereiro de 2023. <https://www.es.gov.br/historia/povo-capixaba>.

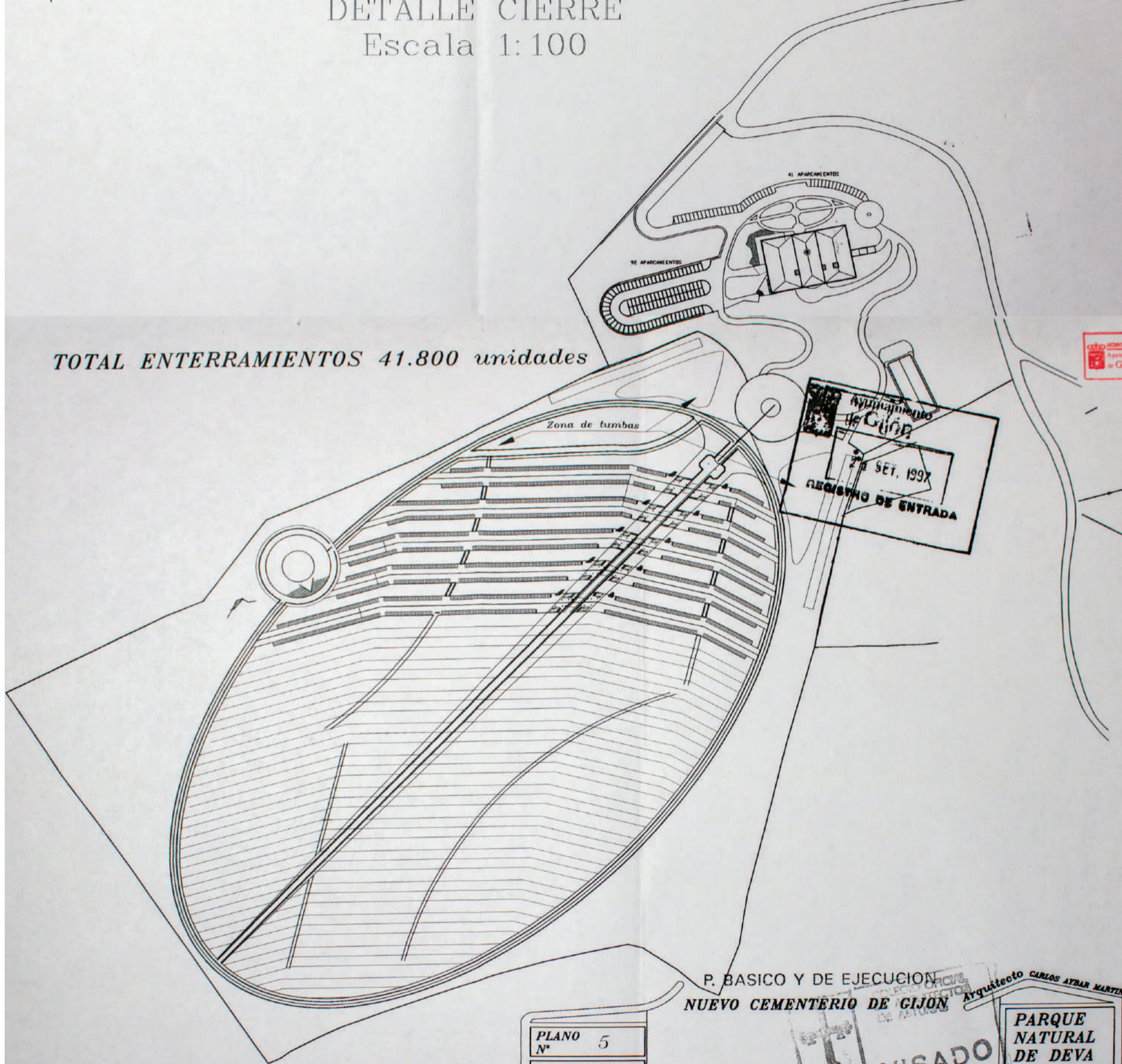
Redação O diário da manhã. "Seção obituários." *O Diário Da Manhã*, 17 de setembro de 1912, 17.

Redação O diário da manhã. "Seção Relatório dedicado à Câmara Municipal de Vitória." *O Diário Da Manhã*, 31 de dezembro de 1927, 04.



DETALLE CIERRE
Escala 1:100

TOTAL ENTERRAMIENTOS 41.800 unidades



P. BASICO Y DE EJECUCION
NUEVO CEMENTERIO DE GIJON
Arquitecto CARLOS AYBAR MARTIN

PLANO
Nº 5
SUSTITUYE
A Nº
AGOSTO 1997
ESCALA 1:2000

VISADO

PARQUE
NATURAL
DE DEVA

SOCIEDAD MIXTA DE SERVICIOS MORTUORIOS

PLANTA GENERAL - COTA NICHOS


Arquitectura funeraria en Gijón: el cementerio municipal de Deva. Análisis de los planteamientos urbanísticos (1989-1999)

Funerary Architecture in Gijon: Municipal Cemetery of Deva. Analysis of the Urbanistic Plans (1989-1999)

Sandra Sánchez García

Universidad de Oviedo, España

sanchezgsan@outlook.es

 0000-0002-0110-9310

Recibido: 20/02/2023 | Aceptado: 14/08/2023

Resumen

A lo largo del siglo XX, muchos de los cementerios establecidos durante el periodo de la Ilustración, son absorbidos por la trama urbana. La búsqueda de un nuevo emplazamiento acorde a la normativa vigente será uno de los principales condicionantes de esta nueva corriente de cementerios cuya construcción se inicia en torno a finales del siglo XX. El objeto de este estudio se centra en la ciudad de Gijón. El Sucu, vigente a lo largo del siglo XX, había sido una de estas necrópolis que, en cuyo caso, había quedado absorbida por el desarrollo urbano. La solución radica en la construcción del Nuevo Cementerio de Gijón (1999), situado en Deva. Los actuales planteamientos en esta materia distan en gran medida de los utilizados en las anteriores construcciones. A lo largo de este estudio veremos su evolución y analizaremos estas cuestiones urbanísticas, así como los nuevos cambios que se suscitan en materia de arquitectura funeraria que propicia una clara ruptura con lo anterior.

Abstract

Into the 20th Century, many of the cemeteries from the middle of the Enlightenment period, are absorbed by urban development. The search, then, for a new location in accordance with current regulations, will be one of the main factors for this new way of cemeteries, built at the end of the 20th Century. This study focuses on the city of Gijón. El Sucu, used during the 20th Century, had been completely absorbed by urban development of the city. The solution was to build The New Cemetery of Gijón (1999), located in Deva. The current ideas about this burial works are far away from the previous constructions. In this study we analyze not only these issues related with architecture and urbanism, but all these research lines and how this development was conditioned because of a social change of mind related with the funeral issues.

Palabras clave

Arquitectura
Espacios urbanos
Arte funerario
Cementerio de Deva
Siglo XX
Urbanismo de Gijón

Keywords

Architecture
Urban Spaces
Funerary Art
Cemetery of Deva
20th Century
Urbanism of Gijón

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Sánchez García, Sandra. "Arquitectura funeraria en Gijón: el cementerio municipal de Deva. Análisis de los planteamientos urbanísticos (1989-1999)." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 308-330. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8127>.

© 2023 Sandra Sánchez García. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La villa de Gijón fue una de las ciudades pioneras, en Asturias, en materia de construcción de cementerios. Las causas y los motivos principalmente se los debemos a la ilustre figura de Gaspar Melchor de Jovellanos, quien, como persona relevante e ilustrada del panorama cultural de la época, había promovido enérgicamente el uso de los camposantos. Esta medida venía propiciada por diversas circunstancias. La salubridad e higiene había sido una de las principales causas, a las que se unían varias y numerosas epidemias sufridas en la región, propiciando un clima nada favorable para la salud de los vivos. Junto con esta preocupación, Jovellanos había apoyado el uso de los camposantos extramuros, para lo cual, había sido determinante también la promulgación de la Real Cédula de Carlos III del 3 de abril de 1787, prohibiendo los enterramientos en el interior de las iglesias –como había sido costumbre hasta entonces–.

Paulatinamente, Gijón se había situado a la cabeza de los nuevos planteamientos urbanísticos al incorporar un plan de mejoras que incluía la construcción de un cementerio. Primeramente, había sido la necrópolis de Campo Valdés (1798), posteriormente La Visitación (1849) y, con el aumento de la población y su absorción por la trama urbana, éste se había desmantelado en favor de uno nuevo: El Sucu –o El Suco– (1875), situado en aquel entonces, a las afueras de la urbe.

La ciudad entonces había ido creciendo y adaptándose, tanto al aumento poblacional, como a los parámetros y normativa en materia de legislación de cementerios. Tal fue así, que, a finales del siglo XX había sido necesaria la búsqueda activa de un nuevo emplazamiento extramuros. Según el censo de 1991, Gijón era una ciudad consolidada con 259.067 habitantes, lo cual había sido un factor determinante y crucial para buscar una nueva localización que permitiera acoger el incremento poblacional de las últimas décadas¹. Asimismo, debemos tener en cuenta que, en la actualidad, Asturias es una de las regiones más envejecidas del país, sobre todo en las últimas décadas. Si en 1975 el índice era de $i=48,63$ –equivalente a dos personas jóvenes por persona mayor–, en 2003, era de $i=226,13$ –más de dos personas mayores por una joven–.

La búsqueda de un nuevo emplazamiento había dado lugar a la construcción del último cementerio general de la ciudad, en Deva. La selección de espacio, condicionada ade-

1. Desde 1950 y, más concretamente en la década de los 60 con el famoso “baby boom”, la población se había incrementado de manera considerable. En 1950, Gijón contaba con 108.546 habitantes, cifra que se había doblado sobradamente en 1981, con 256.433 habitantes. INE. Instituto Nacional de Estadística, consultado el 8 de mayo de 2023, <https://www.ine.es/>.

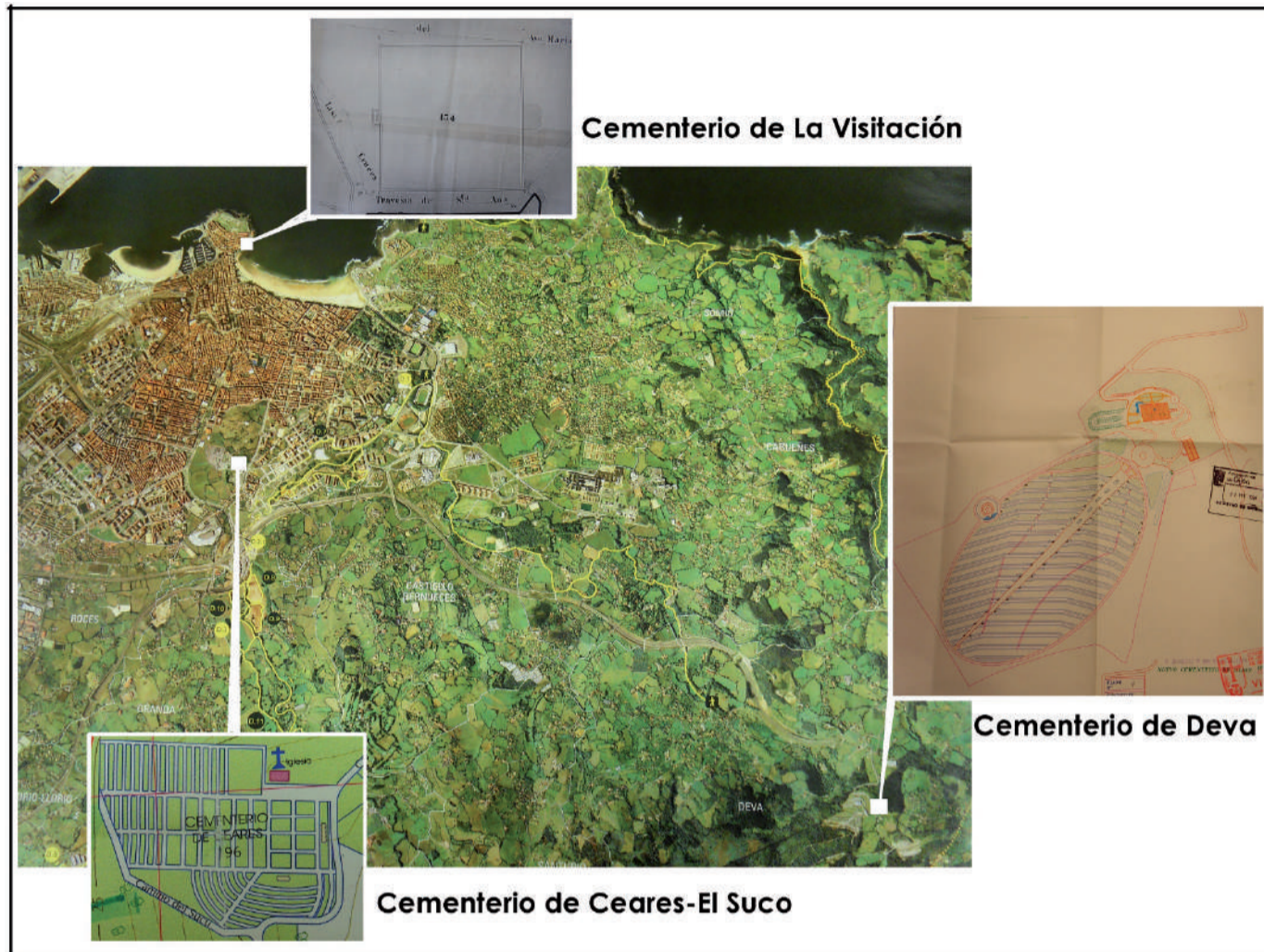


Fig. 1. Situación de los cementerios municipales de Gijón. Extraído del Ortofotomapa del concejo de Gijón, 2002. © Sandra Sánchez García.

más por un tema de presupuesto, había estado motivada principalmente por ubicar el nuevo camposanto alejado totalmente de la urbe, teniendo en cuenta una planificación a mayor plazo de tiempo. A estas medidas se habían ido añadiendo otras de carácter más escatológico en cuanto al pensamiento en torno a la muerte y la aceptación de ésta por parte de la población. De esta manera, el paisaje del Monte Deva cumplía, además de la normativa vigente, con el resto de los requisitos para construir una necrópolis de nueva planta: el Nuevo Cementerio de Gijón (1999). Tal es así que repasaremos de manera breve los antecedentes de la necrópolis contemporánea de Deva (Fig. 1), en base a la ruptura arquitectónica que nos plantea, alejándose del tipo de cementerio contemporáneo en favor de una fórmula nueva nunca antes incorporada en la villa gijonesa: el cementerio-jardín.

Los primeros cementerios contemporáneos en Gijón como antecedentes: La Visitación y El Sucu

El pensamiento ilustrado de Jovellanos

Tal como hemos visto en el apartado anterior, el año de 1787 fue una fecha clave en materia de cementerios. La promulgación de la Real Cédula de Carlos III había prohibido totalmente los enterramientos intramuros en las iglesias y, por consiguiente, en el interior de las ciudades.

La labor jovellanista, tanto en el panorama nacional como, concretamente en el regional, había sido clave a la hora de construir los primeros camposantos contemporáneos en su Gijón natal. Jovellanos formaba parte entonces, de una comisión creada por la Real Academia de Historia, encargada a su vez de realizar un expediente sobre cementerios destinado al Consejo². Tal era la convención del ilustre Jovellanos en esta materia que, había incluido una disposición especial sobre este aspecto en su testamento³: "Y pues que fué siempre mi deseo el que mis huesos reposasen en el cementerio de la iglesia parroquial de Gijón (...), á cuya construcción he concurrido con mis continuos ruegos y solicitud, previniendo que, si no hubiere inconveniente, se me dé sepultura cerca de su puerta, para que mis huesos reposen al lado de los de mis padres y hermanos, que yacen en la capilla de nuestra familia contigua á la citada puerta, que con consentimiento mío se abrió desde ella".

Además, él mismo había dejado clara su intención de inhumarse en el interior de este recinto en vez de en la capilla familiar, como sería propio. Sin embargo, y con el devenir de los acontecimientos, sus restos reposan actualmente en la Capilla de los Remedios, aneja al Museo-Casa Natal de Jovellanos. Aun así, el primer cementerio contemporáneo del que se tiene constancia en la villa gijonesa se había construido en torno al año 1798, en la zona de Campo Valdés. Esta primera necrópolis, erigida por suscripción

2. Este expediente fue publicado en el año 1781, pudiendo consultarse en Gaspar Melchor de Jovellanos, "Reflexiones sobre la legislación de España en cuanto al uso de las sepulturas que presentó a la Academia de la Historia en 1781," *Boletín de Autores Españoles*, no. 46 (1913): 477-479.
3. Esta disposición se encuentra en un Proyecto de Testamento redactado el 9 de marzo de 1795. Además de la inquietud por inhumarse en ese nuevo camposanto que él mismo trataba de promover, en la disposición solicitaba la obtención de licencia del Ordinario y la Justicia Real para su construcción, cediendo además una porción del prado de La Atalaya o Campo de las Monjas junto con 1.500 reales de vellón. Gaspar Melchor de Jovellanos, "Testamento por comisario del Excmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos, otorgado en el Castillo de Bellver en 2 de julio de 1807," en *Inauguración de la Estatua de Jovellanos* (Gijón, 1891).

popular⁴, había sido poco utilizada en sus inicios, llegando a abandonarse su uso hasta 1804⁵, momento en el que se retomaron los enterramientos a causa de un brote de fiebres pútridas que había asolado la villa⁶. De manera normalizada, uso se había extendido regularmente hasta el año 1840⁷. De nuevo, la irrupción de un brote muy virulento de cólera morbo en 1834, había dejado mermado y escaso el espacio en el interior de este primitivo recinto.

La Visitación como primer modelo de cementerio en la villa gijonesa

La búsqueda de un nuevo espacio que cumpliera con la normativa vigente había sido la principal tarea por parte de la Comisión, apremiada por la Diputación Provincial mediante correspondencia epistolar. Al frente de las obras se había dispuesto al arquitecto Domingo Rodríguez Sesmero, quien se había inspirado en los modelos fijados en España a partir del proyecto de José Díaz Gamones para el cementerio del Real Sitio de San Ildefonso, en 1785⁸.

Elaborado el primer plano, se había aprobado como lugar de destino, la cima del Cerro de Santa Catalina⁹, concretamente en la falda Este. La planta, cuadrada, tendría una proporción aproximada de 150 pies de lado, situando la capilla en uno de esos lados. Como el terreno del Cerro no ofrecía un tipo de estabilidad y orografía apropiadas, con un considerable desnivel, se estimaba que se realizarían los desmontes necesarios en el terreno para su construcción. El recinto se remataría con un pórtico añadido al muro perimetral, donde se ubicarían enterramientos de 2ª y de 3ª clase.

4. Este tipo de procedimiento, realizado mediante pagos periódicos previamente, establecía que el cementerio era propiedad del pueblo, por lo que no se pagaban ni se cobraban derechos de sepultura. Sitios para enterramiento en el nuevo Cementerio de Santa Catalina, Año 1847, Expediente 7, Archivo Municipal de Gijón (AMG).
5. Hasta esa fecha, los enterramientos se siguieron llevando a cabo en el interior de la iglesia de San Pedro. Las causas pueden explicarse por el arraigo de las tradiciones y las costumbres cristianas, entre otros muchos factores.
6. A este brote epidémico debemos añadir otros, como las epidemias del cólera morbo y fiebres amarillas en la región. José María Moro Barañeda, *Las epidemias de cólera en la Asturias del siglo XIX* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2003), 155.
7. M^a del Carmen Bermejo Lorenzo, *Arte y Arquitectura Funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998), 99.
8. Sobre estas cuestiones en torno al arte y a la arquitectura funeraria en la región, consultar la extensa y pormenorizada obra al respecto, de Bermejo Lorenzo. *Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*.
9. Para dichas obras, se estimó un presupuesto de 20.692 reales de vellón, cifra que, con el tiempo, había ascendido a 26.883 reales de vellón, incluyendo la construcción de las aceras, la puerta principal y cuatro intercolumnios. Sitios para enterramiento en el nuevo Cementerio de Santa Catalina, Expediente 7.

Desafortunadamente, una estimación inicial errónea no había tenido en cuenta los índices de mortalidad de la ciudad, la calidad del suelo y el excesivo coste derivado del traslado del cortejo fúnebre al lugar de enterramiento. Lo que parecía haber sido la mejor opción *a priori*, rápidamente había tenido que desecharse en favor de determinar un nuevo lugar con una superficie de enterramiento mayor y adecuada a los parámetros de entonces¹⁰. Como primera solución al problema y hasta encontrar un emplazamiento definitivo, se había planteado reparar la antigua necrópolis de Campo Valdés y acondicionar un cementerio provisional en el Arenal. De manera resolutive, la Comisión dispuso la utilización de la finca de Llanos¹¹, la cual era el lugar más a propósito situado en las inmediaciones de Campo Valdés. De esta manera, el reacondicionamiento de la primitiva necrópolis se dispuso de tal manera que se había extendido hasta las proximidades de la iglesia parroquial de San Pedro, "sirviéndose por la mayor parte de tapia de las paredes del templo desde el punto Norte hasta el Sudeste"¹². Por su parte, el camposanto provisional se había acondicionado en el cerro de Santa Catalina, muy cerca del lugar donde había estado la antigua ermita del siglo XIV, la cual había sido convertida en polvorín entre los años 1840-1848¹³.

Tras todas las intervenciones realizadas, en 1849 aproximadamente, habían concluido las obras del camposanto. Pese a que no se conserva ningún plano de esta nueva edificación llamada La Visitación, es posible determinar ciertas características al respecto, pudiendo determinar que se trata del mismo proyecto que Rodríguez Sesmero había elaborado inicialmente para el cerro de Santa Catalina. Este primer proyecto (Fig. 2), elaborado mediante una planta cuadrada de 147 metros de lado, tenía espacio para acoger respectivamente, enterramientos de 1ª, 2ª y 3ª clase, además de una fosa común, un osario y monumento dedicado a la memoria de los hombres ilustres de la villa¹⁴. Sabemos, en la

10. A partir de las leyes del momento, el Ayuntamiento de Gijón había establecido una serie de características: el lugar debía estar separado de la población y de las fuentes públicas; contar con una extensión de terreno tres veces superior -al menos-, al espacio necesario para acoger inhumaciones durante un año; una profundidad suficiente para las mismas; situarse en un lugar elevado, inclinado y orientado hacia el Norte de la población, así como una buena ventilación que favoreciera la circulación de las emanaciones. En materia de legislación sobre cementerios, puede consultarse Ley I: Sobre la construcción de cementerios fuera de poblado para el entierro de cadáveres, de 1804, *Novísima recopilación de las leyes de España*, t. VI, Tit. III, Suplemento, Ibarra, Madrid, 1806. También debe mencionarse la *Real Orden Circular*, de 28 de junio de 1804, donde se requería un informe médico de la localidad, un plano del arquitecto y un presupuesto para la construcción de cementerios. M^a del Carmen Fernández Hidalgo y Mariano García Ruipérez, "Los cementerios. Competencias municipales y producción documental," *Boletín de la ANABAD* 44, no. 3 (1994): 55-85.

11. Dicha finca pertenecía a D. Gaspar Cienfuegos Jovellanos y a los marqueses de Santa Cruz y San Esteban, quienes habían cedido sus respectivos terrenos al Ayuntamiento mediante una expropiación económicamente desfavorable. M^a del Carmen Bermejo Lorenzo, *Arte y Arquitectura Funeraria*, 99.

12. Sitios para enterramiento en el nuevo Cementerio de Santa Catalina.

13. Octavio Bellmunt y Traver y Fermín Canella y Secades, *Asturias* (Gijón: Silverio Cañada, 1980), 54.

14. Monumento promovido por el Marqués de Canga Argüelles en 1863, cuyas cenizas reposaron en un sarcófago situado dentro de un panteón en esta misma necrópolis. Sitios para enterramiento en el nuevo Cementerio de Santa Catalina. Expediente 7.

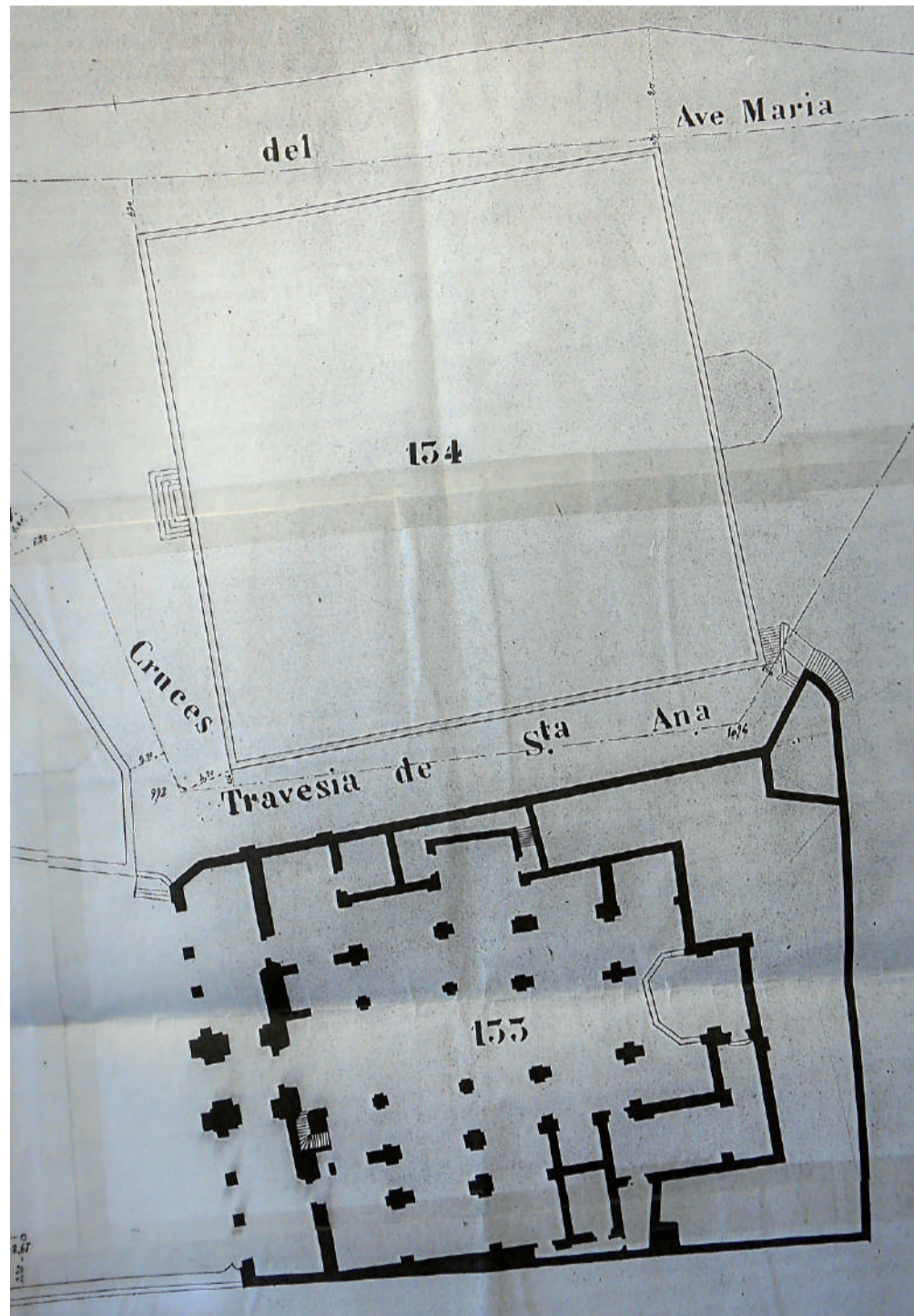


Fig. 2. Plano y enclave del cementerio de La Visitación. Sitios para enterramiento en el nuevo Cementerio de Santa Catalina, Año 1847, Expediente 7. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

práctica, que se reutilizó mampostería para la capilla¹⁵, concretamente procedente de la necrópolis provisional del cerro. Contó también con un depósito de cadáveres en el interior de la capilla, así como un intercolumnio¹⁶. El historiador Rendueles Llanos nos aporta más detalles acerca de la refinada decoración artística de la fachada, así como un elegante y airoso pórtico de entrada. De igual manera, también puntualizaba uno de

15. El presupuesto de esta construcción había ascendido a la cantidad de 6.029 reales de vellón.

16. El coste de este último fue de 1.248 reales.

los grandes inconvenientes del emplazamiento: pronto sería absorbido por la población y podría ser necesario iniciar su traslado a otra ubicación más apropiada¹⁷.

El Sucu y las nuevas necesidades de la ciudad

En vista de lo acontecido y ante la imposibilidad del cementerio para cubrir las necesidades de la villa gijonesa, el Ayuntamiento había puesto de nuevo en marcha, en 1866, un complejo y largo proceso de casi medio siglo, que daría como resultado un nuevo espacio para inhumaciones: el cementerio de El Sucu. Al frente de las obras estaba el arquitecto Cándido González Cuervo¹⁸, quien había realizado una destacada labor arquitectónica en la villa gijonesa, tales como el Mercado de Jovellanos (1867-1876), entre otras obras, así como una dilatada trayectoria profesional de más de treinta años en la región. Su formación estaba basada en los sistemas constructivos y formales seculares del momento. Asimismo, sus proyectos, impregnados de un aire arquitectónico popular, habían contribuido a la seriación de los modelos más funcionales para la villa gijonesa, denotando el trazo de una vasta formación teórico-práctica por parte del arquitecto¹⁹. Tales características encuentran un punto de ruptura urbanístico y arquitectónico posteriormente con la construcción del último cementerio de la ciudad, en Deva, como veremos en el apartado siguiente.

Volviendo a elección del lugar para El Sucu, se había escogido la Colina de Ceares, también llamada la Ería o Llosa de los Valientes, puesto que era la que mejor reunía los requisitos pertinentes²⁰. La Comisión se había decantado por esta ubicación, además, por el añadido económico –puesto que la expropiación del terreno necesario en la parroquia de Ceares resultaba más beneficiosa que en la zona de Pumarín²¹–. Una vez iniciados los trámites necesarios²², en 1873 se habían aprobado por fin las obras del nuevo

17. Estanislao Rendueles Llanos, *Historia de la villa de Gijón* (Gijón: Imprenta de El Norte de Asturias, 1867), 579.

18. Cándido González Cuervo fue arquitecto municipal de Gijón en 1860, 1861 y 1865. También fue nombrado Inspector de Obras del Ayuntamiento en 1850 y, en 1865 se le nombró Maestro de Obras.

19. Héctor Blanco González, "Características del grupo profesional de los maestros de obras en Asturias," *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, no. 19 (2013): 53-64. Para conocer más sobre su formación y sus trabajos, a parte de la citada obra, consultar Joaquín Aranda Iriarte, *Autores de arquitectura en Asturias* (Avilés: Gráficas Rigel, 2011), 163.

20. Construcción del Cementerio del Suco. Expediente 64. Año 1866. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

21. Esto se explica gracias a que las parcelas a expropiar en Ceares, de una extensión total de 10.625 m², pertenecían al Sr. Marqués de San Esteban y conde de Revillagigedo y a D. Gaspar Cienfuegos de Jovellanos, quienes las cedían a cambio de un bajo coste económico.

22. Durante seis años de tiempo se fueron desarrollando todos los trámites, tales como la elaboración de los planos y del presupuesto, la aprobación de la Junta de Sanidad Provincial para la construcción y la revisión del expediente de construcción por parte del Inspector de Obras. La lentitud con la que se fueron desarrollando todos estos procesos por parte del Ayuntamiento, obligaron a Cándido González a realizar un segundo proyecto. Construcción del Cementerio del Suco.

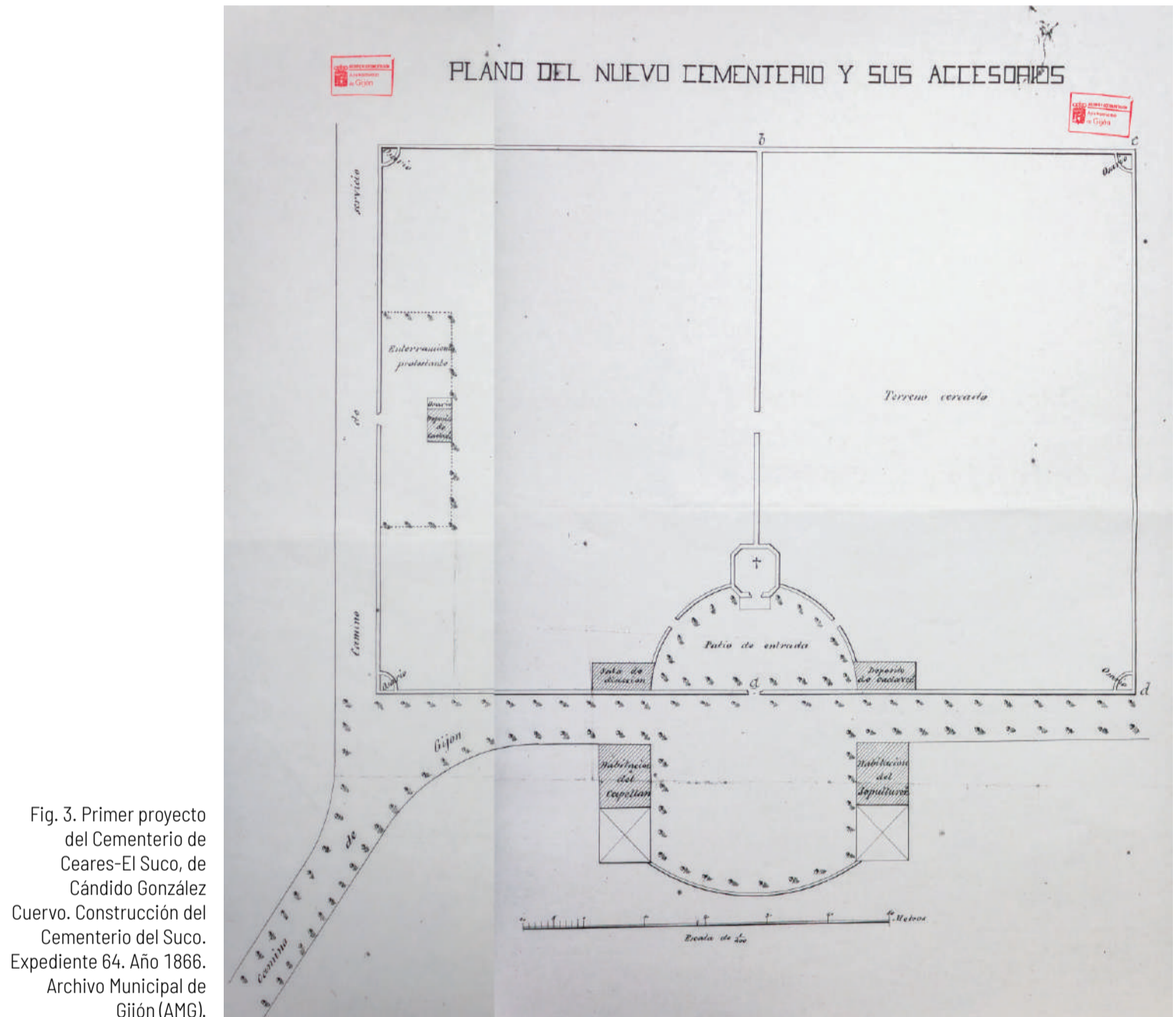


Fig. 3. Primer proyecto del Cementerio de Ceaes-El Suco, de Cándido González Cuervo. Construcción del Cementerio del Suco. Expediente 64. Año 1866. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

cementerio. Dos años después, en 1875, el cementerio ya había sido inaugurado²³ aunque, con la salvedad de que, desde el punto de vista arquitectónico, tan sólo contaba con los muros perimetrales y una capilla auxiliar. El estado de la necrópolis había obligado a seguir manteniendo en uso a La Visitación, aunque ya se habían realizado algunos enterramientos en El Suco.

Los proyectos realizados por Cándido González –tanto el primero (Fig. 3) como el segundo–, respondían a un organicismo racional donde, urbanísticamente se diferenciaban

23. Construcción de los cementerios del concejo o reparaciones dependientes, Expediente 185. Año 1885. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

bien las funciones religiosas, las que guardaban relación con el difunto y su enterramiento, y las sociales. La planta rectangular había sido clave en ambos proyectos, sin embargo, su distribución y los elementos interiores, cobraban una importancia diferente en cada proyecto. Si analizamos con detenimiento los planos de Cándido González y, siguiendo a Bermejo Lorenzo, nos encontramos con un proyecto de necrópolis en Ceares de los más pioneros en la península²⁴. En ambos casos, el arquitecto había situado la capilla como elemento organizador del conjunto, aunque con ciertas diferencias en cada proyecto. Los osarios quedarían relegados a los ángulos, mientras que el resto de las dependencias se organizaban en el ante-cementerio. Cándido González había dividido, además, el espacio, en función del tipo de enterramientos. Contaba, a su vez, con la inclusión de una zona para enterramientos protestantes. Estas dependencias habían sido pensadas en base a la presencia protestante que se habían asentado en la ciudad, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Podemos citar otras regiones que guardan especial relación, tales como Santander, Bilbao o Huelva, cuyos cementerios estaban provistos de espacios destinados a este tipo de enterramientos no católicos. El segundo proyecto, más ambicioso, presentaba una entrada concebida de manera clásica, mediante una portada tetrástita, con capiteles dóricos de Paestum, un frontón triangular y un arquitrabe dividido en triglifos y metopas. Este esquema se repetía también en la puerta de la capilla, a la que se añadía una cúpula como cubrición al exterior y unas antorchas dispuestas sobre una balaustrada a modo de remate del pórtico²⁵.

Sin embargo, ambos proyectos habían quedado tan sólo en su planteamiento, pues la idea del Ayuntamiento no había fluido en la misma línea –en parte por cuestiones económicas–. En esta ocasión y, en vista de la demora de las obras, varios arquitectos habían elaborado sus respectivos proyectos para la necrópolis de Ceares, tomando como punto de partida el plano de Cándido González. Además, habían contado con las referencias dadas a partir de un informe del Inspector de obras presentado al Ayuntamiento. En el documento se incluían datos y se mencionaban algunas modificaciones y mejoras que el recinto cementerial necesitaría.

El resultado de la necrópolis de Ceares, se debe en gran medida, a la participación del arquitecto Lucas María Palacios²⁶, quien había sido uno de los primeros en intervenir, ela-

24. M^ª del Carmen Bermejo Lorenzo, *Arte y Arquitectura Funeraria*, 101.

25. Para la realización de las obras mencionadas, fueron reaprovechados los sillares de piedra arenisca labrada procedentes de la portada del cementerio de La Visitación en Campo Valdés. Construcción del Cementerio del Suco. De igual manera, tras dismantelar La Visitación, el terreno se secularizó según acuerdo municipal y se devolvió la propiedad de la parcela a su propietario, *El Avance*, 23 de enero de 1900.

26. Además de elaborar un proyecto junto con Luis de Céspedes para la Casa Consistorial de Gijón, también trabajó en la elaboración

borando un proyecto en 1883²⁷. Su estilo había estado casi al margen del neoclasicismo que se había afincado en la región asturiana durante el periodo isabelino. Más cercano a un historicismo decimonónico, aquí en Ceares, había continuado con una línea racional muy cercana al proyecto de Cándido González, aunque con una simplificación de formas más clasicistas. Una de las primeras medidas que realizó fue salvaguardar el desnivel de la colina de Ceares. También había organizado el espacio interior distribuyendo de manera racional y ordenada los distintos tipos de enterramientos: para los enterramientos de 1ª clase, unas parcelas en forma de cuadrados con sus correspondientes calles en la planicie de entrada, teniendo en cuenta la superficie necesaria para acoger enterramientos durante un gran número de años. La capilla se había situado en la pared Oeste, frente al paseo central y dividiendo ambos cementerios, el civil y el religioso. A ambos lados, se habían ubicado el depósito de cadáveres y la sala de autopsias, dejando los ángulos para los osarios. En este espacio, había dispuesto un total de 56 sepulturas con sus respectivas divisiones y losas, mientras que, los enterramientos de 3ª clase se habían repartido por el espacio restante –con posibilidad de ampliación sobre los 320 iniciales–.

Además de las obras de Palacios, debemos destacar la labor del arquitecto Mariano Medarde²⁸, quien contaba con experiencia en trabajos de arquitectura funeraria, como el realizado en el cementerio municipal de Guadalajara. Medarde elaboró los planos definitivos para la capilla, la sacristía, la sala de autopsias y el depósito de cadáveres (Fig. 4)²⁹. Empleando principalmente historicismos, tales como el románico, este aire neomedievalista era uno de los estilos que mejor respondía al carácter religioso de la época. Si bien se buscaba revelar las funciones del interior en los muros, Medarde había incidido especialmente en estas líneas arquitectónicas. Además, como colofón al proyecto, el arquitecto había incluido una escalera monumental para lidiar con el problema del desnivel en el terreno, empleando una solución aterrazada –solución similar a la utilizada por Lucas María Palacio previamente y a la que veremos con posterioridad en la necrópolis de Deva–.

del *Plano de Ensanche de Gijón por el Arenal de San Lorenzo*, de 1867, entre otros muchos trabajos. Sobre Lucas María Palacios, J. M. Ceinos, "Vermú en la plaza elíptica," *La Nueva España*, 24 de febrero de 2013, consultado el 13 de abril de 2023. <https://www.lne.es/gijon/2013/02/24/vermu-plaza-eliptica-20700725.html>; Francisco Granda Álvarez, *Gijón a escala. La ciudad a través de su cartografía* (Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 2003), 41.

27. El presupuesto de las obras que incluía ascendía a un total de 32.096 pesetas, presentando una carta firmada el 8 de octubre de 1883. Construcción del Cementerio del Suco.

28. Mariano Medarde de la Fuente. Sobre su obra en la ciudad gijonesa es interesante consultar las siguientes obras: Eduardo García, *Luces de Gijón. El alumbrado público municipal (1834-2010)* (Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 2010); Rosa García Quirós, "Los inicios del diseño industrial en Asturias: tres ejemplos," *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, no. 16 (2010): 97-113.

29. El presupuesto de estas obras ascendía a 15.332,98 pesetas. Construcción de una Sacristía, Sala de autopsias y Gabinete de Observaciones, en el Cementerio Católico del Suco, Expediente 192, Año 1894. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

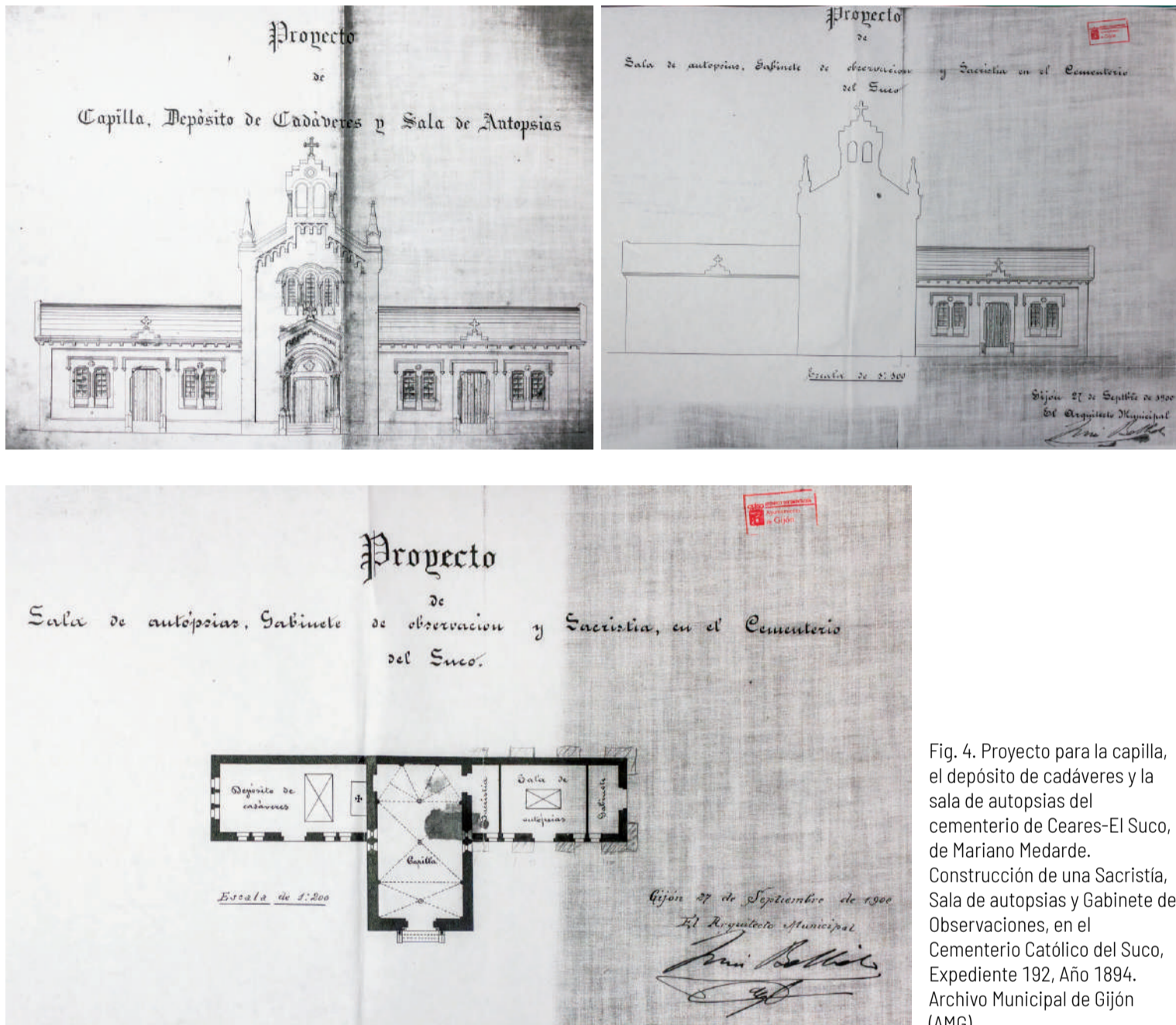


Fig. 4. Proyecto para la capilla, el depósito de cadáveres y la sala de autopsias del cementerio de Ceaes-El Suco, de Mariano Medarde. Construcción de una Sacristía, Sala de autopsias y Gabinete de Observaciones, en el Cementerio Católico del Suco, Expediente 192, Año 1894. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

Para el cementerio civil, el proyecto había sido realizado por el arquitecto municipal Miguel García de la Cruz y Laviada³⁰, entre 1908 y 1911 (Fig. 5)³¹. Aquí otorgó un aire renovador y una estructura simple a primera vista, ampliando el recinto con una forma de cuña. Su estilo procede de influencia modernista, haciendo referencia a “valores esquemáticos afines a la sezzession, con una iconografía propia del arte *nouveau* y diseños cercanos al *liberty turinés*, de los que resultaban obras heterogéneas y equilibradas”³².

30. Fue arquitecto municipal de la ciudad entre 1904, tras la dimisión de Luis Bellido, y 1932.

31. El presupuesto para estas obras fue de 7.558,81 pesetas, aprobado por el Ayuntamiento el 2 de abril de 1910. Proyecto de ampliación del Cementerio Civil, Expediente 125, Año 1899. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

32. Héctor Blanco González, *Miguel García de la Cruz, arquitecto (1874-1935)* (Gijón: Fundación Alvargonzález, 2000).

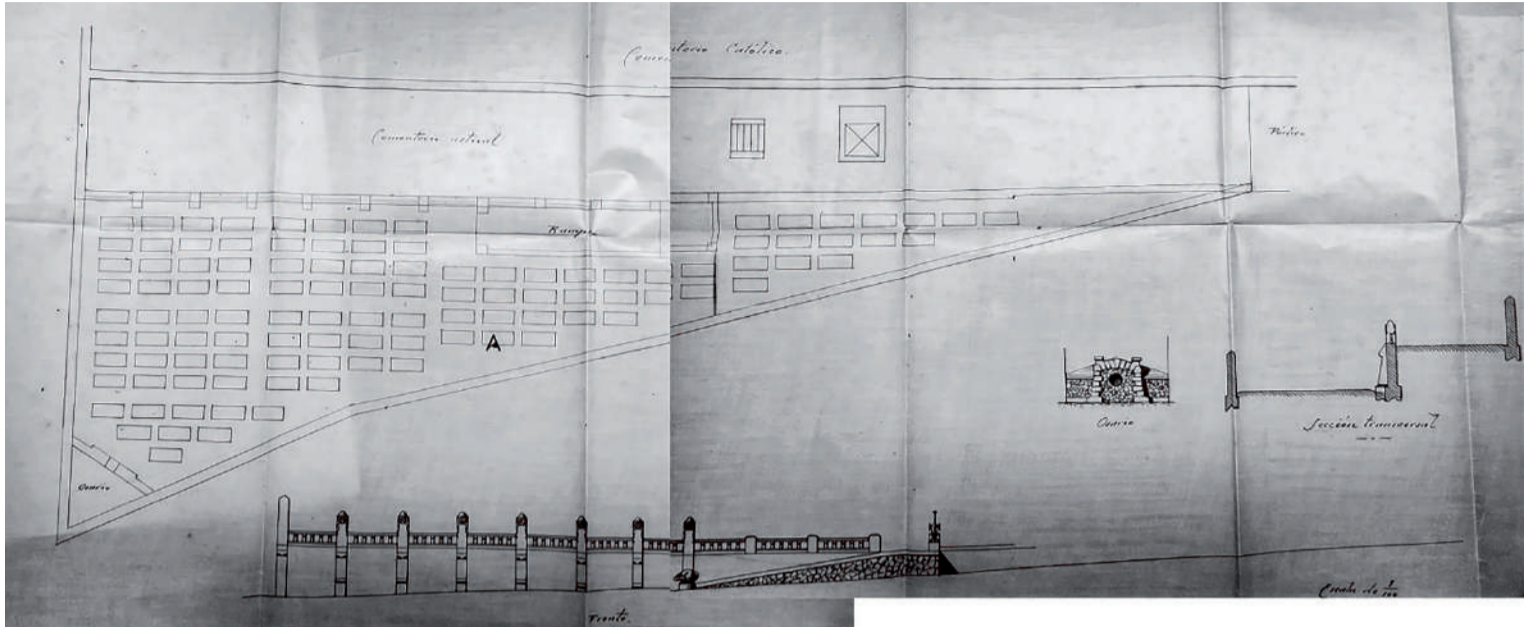


Fig. 5. Proyecto de ampliación del cementerio civil de Ceares-El Suco, de Miguel García de la Cruz y Laviada, de 1908. Proyecto de ampliación del Cementerio Civil, Expediente 125, Año 1899. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

Ceares no estuvo exento de reformas posteriores, tales como ampliaciones, cerramiento del recinto, construcción de osarios y reparaciones tras la Guerra Civil –y con la creación de una fosa común³³–. Sin embargo y, superada la segunda mitad del siglo XX, apenas se registraron intervenciones ni reformas mayores, por lo que el estado actual del mismo dista mucho de unas condiciones aceptables para un uso adecuado de sus funciones. Consecuencia de ello, será la posterior construcción de un nuevo cementerio que pueda cumplir las funciones que requiera la emergente ciudad de Gijón, tal y como veremos a continuación.

Un nuevo cementerio para una nueva ciudad

Gijón había experimentado, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, un desarrollo poblacional y un crecimiento urbano bastante notable. El aumento demográfico de la ciudad alcanza un punto álgido en torno a la década de 1970, con un incremento de un 73,7%. La población pasó de 159.806 habitantes a 232.615 en la década siguiente³⁴. Este drástico incremento demográfico había ocasionado que la mayoría de

33. Se publicó una obra que recoge más información sobre la fosa común y sobre el posterior monumento con los nombres de los caídos en 2010, ya que existe un vacío en los expedientes municipales en torno a las fechas en las que tuvo lugar la Guerra Civil en Asturias. M^a Enriqueta Ortega Varcárcel, *1394 Nombres. Monumento a la memoria de las víctimas de la represión franquista* (Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 2010).

34. Felipe Fernández García, *La franja periurbana de Gijón* (Gijón: la Industria, 1986), 85.

las necrópolis en la villa se vieron saturadas y con muy poco margen para poder seguir acogiendo inhumaciones. Tal fue así que, El Sucu –que estaba con una capacidad libre inferior a un 30%–, junto con el resto de los cementerios municipales, tuvieron que suspender la concesión de títulos de propiedad a largo plazo en favor de alquileres a 5 años. La gestión dependía ahora de la Sociedad Mixta de Servicios Mortuorios, quien se había encargado de los camposantos municipales desde 1994³⁵.

La situación no permitía mucho margen, por lo que el proceso que ya había sido iniciado previamente en 1989 para solucionar este problema de falta de espacio volvió a retomarse con la búsqueda de un nuevo emplazamiento para la futura necrópolis de la villa. En esta ocasión, el Ayuntamiento había valorado cuatro lugares que podrían resultar aptos para la cuestión que aquí nos atañe: Tremañes, Sotiello, La Providencia y Deva. El factor común era su localización, pues se encontraban lo suficientemente alejados de la trama urbana y se encontraban en la zona rural del municipio. Asimismo, todas estas opciones contaban con una considerable extensión de terreno, así como una excelente calidad del suelo. Tras una primera fase, fueron seleccionados los dos últimos enclaves: La Providencia y Deva. Ésta última era la que mayores posibilidades ofrecía, sobre todo arquitectónicamente, por lo que terminó siendo la opción escogida por parte de la Corporación Municipal. En torno al año 1996 se había celebrado un Concurso de Anteproyectos donde el arquitecto langreano Carlos Aybar Martín³⁶ había resultado ser el ganador frente a otras propuestas. El concurso había aglutinado un número importante de proyectos y nombres de relevancia nacional e internacional dentro del panorama arquitectónico.

El plan realizado para el nuevo camposanto, firmado por el arquitecto concretamente el 22 de septiembre de 1997, presentaba una serie de estudios previos para adecuarse tanto a los nuevos planteamientos arquitectónicos y urbanísticos como al espacio natural escogido. El Parque Natural de Deva es un entorno natural de más de 220 hectáreas, ubicado en la parroquia de Deva y perteneciente a la zona rural del municipio gijonés. El terreno elegido por la Sociedad Mixta de Servicios Mortuorios de Gijón estaba calificado como suelo no urbanizable de protección forestal. Al tratarse de un entorno natural y con esta calificación del suelo, previamente a la construcción del camposanto, había sido necesario realizar varios estudios sobre el impacto ambiental, investigaciones geológico-morfológicas y un análisis de los servicios del suministro de agua, de

35. Sobre esta cuestión se puede consultar la siguiente noticia: "El Sucu, sin nuevos títulos," *La Nueva España*, 13 de mayo de 2007, consultado el 13 de abril de 2023, <https://www.lne.es/gijon/2007/05/13/sucu-nuevos-titulos-21887970.html>.

36. Carlos Aybar Martín había sido a su vez, arquitecto municipal durante la década de 1980.

energía eléctrica y de depuración de aguas residuales. Además, en cuanto al suelo, se había determinado la presencia de margas en su parte baja mientras que en la superior –lugar donde se situarían los enterramientos–, existía una mezcla de limos, arenas y bolos de calizas. Su distribución estratigráfica era bastante regular, tanto en la composición como en la posición, dando cuenta de conglomerados debajo de las margas³⁷.

Este espacio se encontraba en una zona eminentemente rural con un desnivel de aproximadamente 100 metros en la totalidad de la parcela. Presentaba además una forma irregular que facilitaba la implementación de acceso rodado al recinto e ir ascendiendo por los diferentes niveles aterrazados que se realizaron en el primer plan.

1ª Fase de construcción

Aprobados los estudios específicos para la parcela, se solicitó la licencia para la construcción de la 1ª fase de las obras, en septiembre de 1997. Para la realización de estos trabajos, hubo un presupuesto inicial de 474.623.504 pesetas³⁸ y se contó con el colegiado D. Florentino Rodríguez Paredes y D. José Manuel Iglesias Martínez, y con la empresa Agroman. Este proyecto había comprendido la construcción del edificio principal, la nave auxiliar, la urbanización fase 1ª y los enterramientos fases 1ª y 2ª. Para acometer todas estas obras se utilizó una superficie aproximada de 190.000 m², donde se estimó que su capacidad de enterramientos sería de 32.000 sepulturas entre enterramientos de 2ª y 3ª clase, 2.000 osarios y 3.000 columbarios, con la posibilidad de ampliación según las necesidades que fuesen surgiendo. En cuanto al edificio principal, se había contado con la viabilidad de que fuera un recinto proyectado para albergar diferentes servicios funerarios. La idea principal de la Sociedad Mixta de Servicios Mortuorios era ofrecer todos los servicios y disposiciones necesarias que se precisaran desde el momento de la defunción hasta la inhumación³⁹.

El proyecto de Aybar respondía a un organicismo y racionalidad presentes en la distribución de los diferentes tipos de enterramiento (Fig. 6). Para ello, el arquitecto gijonés

37. C.E.G.I.S.A. Construcción del Cementerio en Deva, Expediente 1116-2, Archivo Municipal de Gijón (AMG).

38. Finalmente, el presupuesto final fue de 537.230.483 pesetas. C.E.G.I.S.A. Construcción del Cementerio en Deva.

39. Sin embargo, esta idea no terminó de consolidarse por diferentes motivos y conflictos de intereses respecto a su utilización y rentabilidad. Luján Palacios, "El cementerio de Deva contará con un horno para incinerar restos humanos del osario," *La Nueva España*, 15 de mayo de 2012, consultado el 13 de abril de 2023, <https://www.lne.es/gijon/2012/05/15/cementerio-deva-contara-horno-incinerar-20892848.html>.

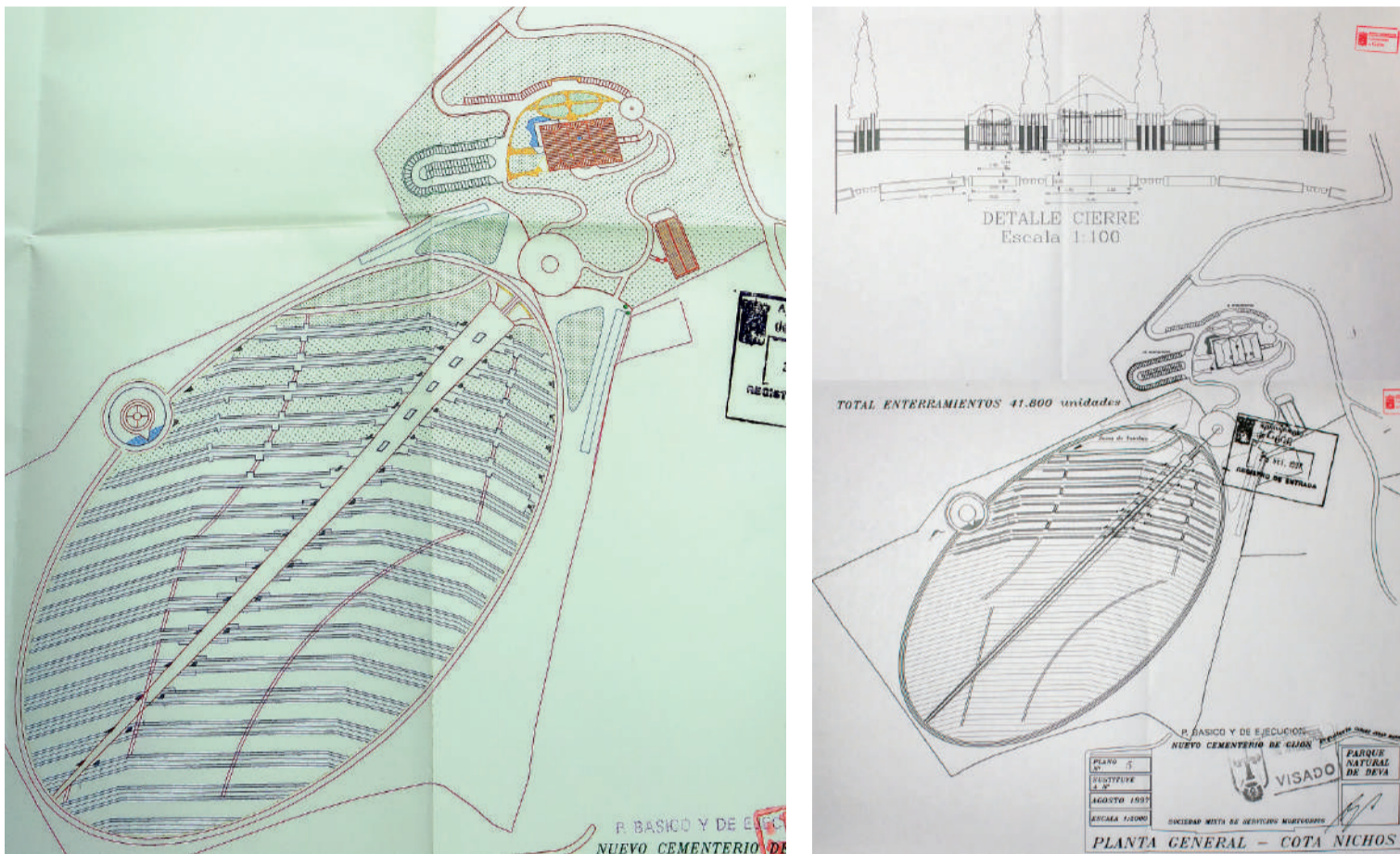


Fig. 6. Plano para el Nuevo Cementerio de Gijón. C.E.G.I.S.A. Construcción del Cementerio en Deva, Expediente 1116-2. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

había organizado el espacio necrológico en varias zonas según el tipo de inhumación. Los panteones fueron ubicados en la zona más oriental del recinto, en un espacio elevado de planta trapezoidal, desde el que casi se puede dominar todo el conjunto. En este mismo lugar, pegadas al lado norte del trapecio y separadas del conjunto de panteones, había ubicado las sepulturas delimitadas por una planta semicircular, adaptándola al terreno del borde de la pequeña colina del Monte de Deva. Los enterramientos de 3ª clase se situaron en la parte occidental del conjunto, donde el arquitecto ideó una solución mediante calles enterradas en el suelo, de 7 metros de anchura, que permitieran el paso del coche fúnebre. Las galerías de nichos ubicadas a lo largo de estas anchas vías se hallaban totalmente adaptadas al desnivel del terreno. Además, un pasillo central a cota superior sería el distribuidor de todo el conjunto, funcionando como acceso peatonal ascendente y como eje de simetría entre las calles. En este mismo pasillo, en la cota inferior, se construyó una calle para la circulación de los coches del servicio funerario. Esta distribución resultaba especialmente interesante ya que permitía el seguimiento del rito funerario hasta la sepultura. No obstante, el Nuevo Cementerio de Gijón, además de disponer también de osarios y columbarios, pudo contar con algunas novedades introducidas más tarde por el propio Aybar, ya que la nueva mentalidad

emergente empezaba a demandar otros modelos de enterramiento. Para ello, situó en la parte norte, y en menor altura que el resto de las zonas, un parque de cenizas destinado a contener urnas funerarias biodegradables⁴⁰. La obra del arquitecto también incluía un edificio de servicios generales, de tres plantas, obedeciendo a una clara intención funcional, donde se contaba con los espacios y servicios necesarios para la realización de todo el ceremonial funerario. Este edificio, de planta rectangular, fue situado septentrionalmente fuera del recinto cementerial, delegándose en él únicamente las funciones previas a la inhumación.

2ª Fase de construcción: primera ampliación

Con la estructura que se había planteado en este camposanto, se fue buscando entroncar con las anteriores propuestas de cementerio-jardín de finales del siglo XVIII. Los modelos de esta tipología buscaban alejarse de la racionalidad del modelo de necrópolis mediterránea, asociando la muerte con el reposo en el campo y acercando con ello el hombre a la naturaleza. El primer ejemplo es el cementerio parisino de Père-Lachaise, aunque el término cementerio-jardín terminara por asociarse al mundo anglosajón. Dentro de estos recintos se buscaba generar un espacio funerario totalmente nuevo y laico, transformando sin duda el significado de la tumba, la cual pasa a convertirse en una demanda de la melancolía arropada por la naturaleza presente en todo el cementerio. Se buscaba con ello espacios placenteros, melancólicos, que apelasen la unión del hombre con la naturaleza. La ciudad de Gijón venía demandando estos nuevos espacios pues, El Sucu, había quedado totalmente inmerso en la vida urbana. El parque de los Pericones, espacio donde se ubicaba el camposanto en la colina de Ceares, ofrecía una vista nada amable cuya principal protagonista era una necrópolis saturada, mermada y con falta de espacio. Es relevante destacar que la ubicación del nuevo camposanto de Deva había sido clave en el proceso por varios motivos. El principal, había sido el espacio diáfano y alejado de la urbe que no dejaba entrever el tipo de actividad que se desarrollaría tras sus muros. El segundo, está más relacionado con su idoneidad, ya que el espacio del que disponía ofrecía una gran versatilidad, por lo que fácilmente fue posible su distribución en calles y zonas, permitiendo su ampliación entre el 15 y 20%.

40. Este parque de cenizas fue elaborado a partir de la petición realizada por la alcaldesa de la localidad de entonces, Paz Fernández Felgueroso, con la finalidad de que los vecinos de la ciudad pudieran disponer de un lugar donde depositar las cenizas de sus seres queridos. Aida Collado, "El cementerio de Deva estrenará 'El parque de las cenizas' en enero," *El Comercio*, 25 de octubre de 2008, consultado el 13 de abril de 2023, <https://www.elcomercio.es/gijon/20081028/gijon/cementerio-deva-estrenara-parque-20081028.html>.

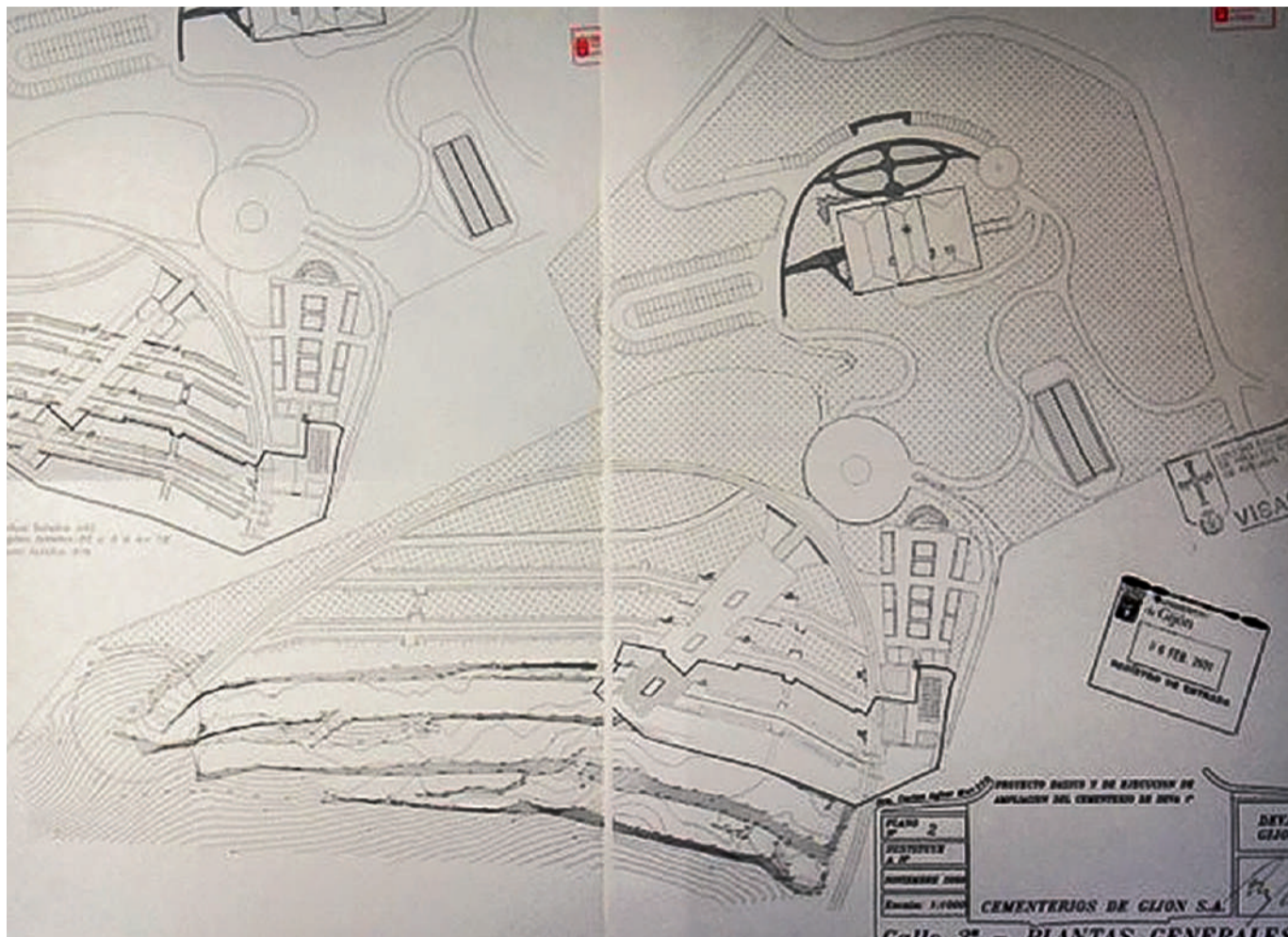


Fig. 7. Planta general de la 1ª ampliación del Cementerio de Deva, de Carlos Aybar, en 2001. Primera Ampliación del cementerio, urbanización y unidades de enterramiento, Expediente 14313-2. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

En 2001 se procedió a su primera ampliación (Fig. 7), donde Carlos Aybar había tenido su participación de nuevo como director facultativo de las obras y, José Manuel Iglesias Martínez y Florentino Rodríguez Paredes estuvieron a cargo de las mismas. Esta ampliación había principalmente en la construcción de los accesos y de la parte oriental de la calle número 3⁴¹.

Últimas intervenciones y ampliaciones

El planteamiento del Nuevo Cementerio de Gijón buscó romper, sin duda, con las obras funerarias realizada con anterioridad en la localidad gijonesa, intentando responder a las nuevas demandas derivadas del cambio que comenzaba a surgir en el pensamiento en

41. El presupuesto fue de 74.113.299 pesetas. Primera Ampliación del cementerio, urbanización y unidades de enterramiento, Expediente 14313-2. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

torno a la muerte y en concordancia con la nueva y emergente ciudad. Por consiguiente, en esta nueva necrópolis se buscó conjugar los elementos funerarios y los enterramientos con las especies vegetales autóctonas. Asimismo, dentro del perímetro cementerial de Deva, se destacan especies como los abedules, con evocaciones al paseo de la vida; los tejos, como símbolo asturiano de la fuerza; y los acebos, especie que debe mantenerse al tratarse de un Parque Natural. Posiblemente, en Deva se buscó quebrar con la anterior tipología racional del cementerio mediterráneo latente en Ceares, en pro de un paisajístico e idealizado cementerio-jardín de tradición sajona. Aunque, si bien es cierto, aquí se conjugó con una alta dosis de depuración y sencillez, suscitando el total desvanecimiento de la esencia anglosajona.

Finalmente, en 2005, había sido necesario llevar a cabo la última y más reciente mejora en la nueva necrópolis mediante la construcción de urnas funerarias. La principal causa no era otra que el incremento de la demanda de éstas, como principal antecedente de las nuevas fórmulas en los albores del siglo XXI. Las obras, de nuevo bajo la dirección Carlos Aybar Martín, se habían iniciado en la calle número 3 derecha, donde se construyeron dos bloques de urnas⁴², ya que el aumento de la necesidad de éstas fue superior al estimado.

En la actualidad, el Cementerio de Deva cumple con las necesidades de la ciudad en materia funeraria. Sus planteamientos iniciales, con una previsión de los diferentes espacios y usos, consiguen satisfacer, además, los nuevos requerimientos en base al cambio de mentalidades en torno a la muerte. De esta manera y, en vista de las nuevas formas funerarias, la inhumación está dando paso a otro tipo de costumbre que había cobrado un mayor auge en la ciudad a partir de la construcción de este camposanto: la cremación o incineración. Este procedimiento concluye al depositar las cenizas del fallecido en una urna biodegradable que se enterraría en un bosque de cenizas, donde daría fruto a un árbol. Esta nueva fórmula de enterramiento está asumiendo un mayor protagonismo en los nuevos espacios para el descanso eterno. En Deva, tal es así que, en la actualidad se está barajando llevar a cabo una ampliación de este parque de cenizas⁴³. Recordemos que, el recinto cuenta con cuatro espacios diferentes para desarrollar esta práctica funeraria: o bien depositando las cenizas en una urna biodegradable en un bosque, dando como resultado un abedul o un roble; bien en una zona de jardín;

42. El presupuesto total de estas obras ascendía a la cantidad de 35.893,54 €. Construcción de urnas en la calle tercera en Cementerio de Deva, Expediente 16205-5. Archivo Municipal de Gijón (AMG).

43. El cementerio de Deva cuenta con este parque desde 2009. "Cegisa ampliará el Parque de Cenizas del Cementerio Municipal de Deva," *Revista Funeraria*, 9 de marzo de 2021, consultado el 13 de abril de 2023, <https://revistafuneraria.com/cegisa-ampliara-el-parque-de-cenizas-del-cementerio-municipal-de-deva/>.

esparcir las cenizas en una amplia pradera con un muro para colocar una placa con el nombre del finado; o bien un depósito subterráneo para depositar las cenizas. En 2020, las concesiones de árboles aumentaron más de un 50%, por lo que se estima que es necesario dar luz verde a este proyecto. Este llamado Bosque de Cenizas II, se prevé que cuente con una capacidad aproximada para 50 árboles.

Conclusiones

Gijón ha experimentado la construcción de varios recintos inhumatorios desde el primero en Campo Valdés, en 1798, hasta el último en Deva, en 1999. Al igual que el resto de las ciudades españolas, el aumento demográfico y la ampliación de las poblaciones habían causado que estas necrópolis se viesen absorbidas por la trama urbana. Por ello, en un primer momento nos encontramos en España con una primera generación de necrópolis desde esta fecha hasta mediados del siglo XIX. A esta primera etapa pertenecen las primeras edificaciones funerarias, como la de Campo Valdés o La Visitación, en el municipio gijonés. A partir del ejemplo dado por el primer modelo realizado en España para cementerio del Real Sitio de San Ildefonso en 1785 –proyecto de José Díaz Gamones–, junto con las influencias procedentes de los camposantos de Parma, Livorno, Módena y Turín, que a su vez emanaban del arquetipo funerario de planta claustral de Pisa –por Giovanni di Simone–, se llevaron a cabo el diseño del resto de necrópolis dentro del territorio nacional. El caso de Ceares-El Sucu estaría inserto en una segunda generación cuyas fechas giran en torno a las décadas finales del siglo XIX. En este segundo apartado encontramos la mayoría de las necrópolis realizadas en las poblaciones nacionales que aún se conservan en la actualidad, como los ejemplos asturianos de La Carriona o San Salvador, para Avilés y Oviedo, respectivamente.

Desarrollada en las últimas décadas, ha tenido lugar una tercera generación de cementerios. En la mayoría de los casos, su construcción tiene que ver con un factor demográfico determinante. Este tipo de construcciones están alejadas ya de los estilos anteriores, con una mayor dosis de innovación en los proyectos arquitectónicos e integradas, como el actual cementerio de Deva (1999), de Carlos Aybar; o el de Fisterra (2000) de César Portela, en el medio natural, así como también el de la Igualada (1994), de Enric Miralles. En todos estos casos existe un común denominador: la ocultación o mimetización de la muerte con el paisaje. En el caso de Deva y el de la Igualada, en ambos casos, el conjunto se escalona salvaguardando el desnivel que presenta el terreno y adaptándolo a las necesidades que se precisan. El caso de Fisterra, no exento

de polémica entre los habitantes, la ocultación se busca desde el sendero de tránsito, de tal manera que los grandes cubos se abren al mar y tan sólo podemos apreciar su función si nos inmiscuimos en el paisaje.

El desarrollo de la arquitectura funeraria a finales del siglo XX queda supeditado a los cambios sociales. Para las nuevas construcciones se habían tomado como referencia modelos cercanos al minimalismo, con una notable depuración de las formas y buscando la integración de la necrópolis en el paisaje. Prima la búsqueda, cada vez mayor, de una amplitud de los espacios, alejado de las normas anteriores en busca del descanso eterno en el corazón de un bosque y no en una ciudad que recuerde a los vivos. Se reinterpreta así la esencia de los anteriores cementerios-jardín, aunque de manera más metafísica en cuanto al espacio nos referimos, pues será el lugar de descanso. Los cambios en el ritual funerario, como rito de paso y como acto social, serán uno de los principales condicionantes de este tipo de nuevas construcciones donde se conjuga una variedad, cada vez mayor, de diferentes propuestas de enterramiento.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Municipal de Gijón (AMG). Gijón. Fondos.

INE. Instituto Nacional de Estadística. Consultado el 8 de mayo de 2023. <https://www.ine.es/>.

Ley I: Sobre la construcción de cementerios fuera de poblado para el entierro de cadáveres, de 1804. *Novísima recopilación de las leyes de España*, t. VI, Tít. III, Suplemento, Ibarra, Madrid, 1806.

Fuentes periodísticas

"Cegisa ampliará el Parque de Cenizas del Cementerio Municipal de Deva." *Revista Funeraria*, 9 de marzo de 2021. Consultado el 13 de abril de 2023. <https://revistafuneraria.com/cegisa-ampliara-el-parque-de-cenizas-del-cementerio-municipal-de-deva/>.

"El Sucu, sin nuevos títulos." *La Nueva España*, 13 de mayo de 2007. Consultado el 13 de abril de 2023. <https://www.ine.es/gijon/2007/05/13/sucu-nuevos-titulos-21887970.html>.

Ceinos, J. M. "Vermú en la plaza elíptica." *La Nueva España*, 24 de febrero de 2013. Consultado el 13 de mayo de 2023. <https://www.ine.es/gijon/2013/02/24/vermu-plaza-eliptica-20700725.html>.

Collado, Aida. "El cementerio de Deva estrenará 'El parque de las cenizas' en enero." *El Comercio*, 25 de octubre de 2008. Consultado el 13 de abril de 2023. <https://www.elcomercio.es/gijon/20081028/gijon/cementerio-deva-estrenara-parque-20081028.html>.

Palacios, Luján. "El cementerio de Deva contará con un horno para incinerar restos humanos del osario." *La Nueva España*, 15 de mayo de 2012. Consultado el 13 de abril de 2023. <https://www.lne.es/gijon/2012/05/15/cementerio-deva-contara-horno-incinerar-20892848.html>.

Fuentes bibliográficas

Bellmunt y Traver, Octavio, y Fermín Canella y Secades. *Asturias*. Gijón: Silverio Cañada, 1980.

Bermejo Lorenzo, M^a del Carmen. *Arte y Arquitectura Funeraria. Los cementerios de Asturias, Cantabria y Vizcaya (1787-1936)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.

Blanco González, Héctor. "Características del grupo profesional de los maestros de obras en Asturias." *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, no. 19 (2013): 53-64.

---. *Miguel García de la Cruz, arquitecto (1874-1935)*. Gijón: Fundación Alvargonzález, 2000.

Fernández García, Felipe. *La franja periurbana de Gijón*. Gijón: la Industria, 1986.

Fernández Hidalgo, M^a del Carmen, y Mariano García Ruipérez. "Los cementerios. Competencias municipales y producción documental." *Boletín de la ANABAD* 44, no. 3 (1994): 55-85.

Granda Álvarez, Francisco. *Gijón a escala. La ciudad a través de su cartografía*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 2003.

Jovellanos, Gaspar Melchor de. "Reflexiones sobre la legislación de España en cuanto al uso de las sepulturas que presentó a la Academia de la Historia en 1781." *Boletín de Autores Españoles*, no. 46 (1913): 477-479.

---. "Testamento por comisario del Excmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jove-Llanos, otorgado en el Castillo de Bellver en 2 de julio de 1807." En *Inauguración de la Estatua de Jovellanos*. Gijón, 1891.

Moro Barrañeda, José María. *Las epidemias de cólera en la Asturias del siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2003.

Ortega Varcárcel, M^a Enriqueta. *1394 Nombres. Monumento a la memoria de las víctimas de la represión franquista*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 2010.

Rendueles Llanos, Estanislao. *Historia de la villa de Gijón*. Gijón: Imprenta de El Norte de Asturias, 1867.



Horacio Baliero y Carmen Córdova, puesto de flores, propuesta Concurso Nacional Cementerio de Mar del Plata, 1961.
Fotografía de conjunto, perteneciente a la Colección personal de Florencia Gioia.

Manipular el suelo para llegar al cielo. Horacio Baliero y Carmen Córdova en el Cementerio de Mar del Plata (1961-1968)

To Manipulate the Ground to Reach the Sky: Horacio Baliero and Carmen Córdova for the Mar del Plata Cemetery (1961-1968)

María Soledad Bustamante

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina
arqmsbustamante@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4668-5941

Noelia Galván Desvaux

Universidad de Valladolid, España
noelia.galvan@uva.es

ORCID: 0000-0001-9421-5851

Marta Alonso Rodríguez

Universidad de Valladolid, España
marta.alonso.rodriguez@uva.es

ORCID: 0000-0001-7662-4213

Raquel Álvarez Arce

Universidad de Valladolid, España
raquel.alvarez.arce@uva.es

ORCID: 0000-0001-8273-2608

Recibido: 13/03/2023 | Aceptado: 05/08/2023

Resumen

El artículo propone el estudio del Cementerio Parque de Mar del Plata desde el anteproyecto (1961), hasta la ejecución de la propuesta ganadora de Horacio Baliero y Carmen Cordova (1968). La investigación se llevará a cabo comenzando con la revisión del llamado a concurso, las publicaciones de su época y la documentación de archivo de la propuesta ganadora, para un posterior análisis de esta a partir del desarrollo de la arquitectura moderna en Argentina, así como desde la evolución propia de la pareja de arquitectos. El proyecto se presenta como una nueva forma de enfrentarse a los espacios para la muerte, como una visión moderna en donde Baliero y Córdova juegan con los espacios escultóricos y simbólicos que el artículo analiza en profundidad en su relación con lo formal, el territorio, el paisaje y el cosmos.

Abstract

The article proposes the study of the Mar del Plata Cemetery Park from the Competition Call (1961) until the execution of the winning proposal by Horacio Baliero and Carmen Cordova (1968). The research will be carried out by reviewing the call for competition, contemporary publications, and the archive documentation of the winning proposal, followed by an in-depth analysis of it from the development of Modern Architecture in Argentina, as well as from the evolution of the architect duo. The project presents itself as a new way of facing spaces for death, from a modern perspective in which Baliero and Cordova play with the sculptural and symbolic spaces that the article thoroughly analyzes in their relationship with formality, territory, landscape, and cosmos.

Palabras clave

Baliero
Cordova
Paisaje
Cementerio Parque
Mar del Plata
Década de 1960

Keywords

Baliero
Cordova
Landscape
Park Cemetery
Mar del Plata
1960s

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Bustamante, María Soledad, Noelia Galván Desvaux, Marta Alonso Rodríguez, y Raquel Álvarez Arce. "Manipular el suelo para llegar al cielo. Horacio Baliero y Carmen Córdova en el Cementerio de Mar del Plata (1961-1968)." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 332-356. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8209>.

© 2023 María Soledad Bustamante, Noelia Galván Desvaux, Marta Alonso Rodríguez y Raquel Álvarez Arce. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Un llamado a concurso para una nueva necrópolis

Este artículo tiene como objetivo estudiar y analizar el cementerio Parque de la ciudad de Mar del Plata, obra de Horacio Baliero (1927 -2004) junto a Carmen Córdova (1927-2011), realizando una doble aproximación: por un lado, la de descubrir un conjunto notable de la experiencia del movimiento moderno en Argentina, o en el Río de la Plata, pudiendo estudiar un programa dedicado a la muerte, pero devenido en lugar sacralizado por medio del uso de formas heredadas del lenguaje moderno en arquitectura. Y por el otro, la influencia que va a tener este proyecto en los trabajos posteriores de Baliero y Córdova.

El cementerio parque de Mar del Plata destaca por su magnitud¹, por ser resultante de un concurso nacional y por instalar un nuevo lenguaje simbólico con respecto al cambio de cosmovisión del rito del enterramiento (y cambien la cremación), abandonando la necesidad de reproducir la ciudad histórica en las necrópolis, como se venía haciendo hasta entonces en las ciudades argentinas. Las formas modernas encuentran en este cementerio un lugar en donde comunicar sus postulados, creando también nuevas siluetas que les permitan adaptarse al entorno topográfico. Un desafío al que se van a enfrentar Baliero y Córdova, y que va a tener como consecuencia que el paisaje se convierta en un nuevo objeto a diseñar tal y como se observa en las imágenes en donde aparecen los movimientos de tierra en el lugar. Una estrategia que empezará a estar presente en los proyectos de esta pareja de arquitectos argentinos, como veremos en sus proyectos posteriores para el Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján en Madrid (1967) y la propuesta de Laguna de los Padres (1973).

El Cementerio de Mar del Plata se presenta por tanto como un ejemplo de una nueva forma de enfrentarse a los espacios para la muerte, pero sobre todo como un proyecto en donde arquitectura y paisaje se encuentran, entendiendo este último como algo que se puede construir, manipular. El terreno se convierte en algo moldeable, y sienta las bases de una forma de enfrentarse al terreno en la obra de Córdova y Baliero, aquella en la que los arquitectos nos quieren hacer creer un total respeto por unas preexistencias que nunca estuvieron allí (Fig. 1).

* Agradecimientos a: Marta García Carbonero, Florencia Gioia, Bibiana Rodeles, Guillermo Cabrera y Fernando Martínez Nespral por ceder su tiempo y materiales para la elaboración de la presente investigación.

1. Fernando Aliata y Francisco Liernur, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones y ciudades* (Buenos Aires: Clarín/Arquitectura, 2004), 1:115-118.



Fig. 1. Horacio Baliero y Carmen Córdova en un viaje de la Editorial Nueva Visión en Brasil en el Diario *Correio de Manhã* (1957). A su lado una fotografía del Conjunto del Cementerio de Mar del Plata, 1964. Colección personal de Guillermo Cabrera.

La evolución de la ciudad y sus espacios para la muerte

Etimológicamente la palabra cementerio encuentra su origen en la palabra griega *koi-meterium* "lugar para dormir", entendida como la última morada para los muertos. El cementerio de occidente se remonta a la antigua civilización romana, en donde colocaban a sus muertos en ubicaciones alejadas de la ciudad fundacional y al borde de sus caminos con elementos que los delimitaban, muchas veces demarcado por la presencia de algún monumento². Más tarde, la potestad de los enterratorios y ritos estuvo ligada al ámbito religioso, es por ello que la sepultura se daba en el interior de las Iglesias, en sus edificios, lo que con el paso del tiempo causó problemas higiénicos dada la emisión de gases, producto de la descomposición de los cuerpos.

El crecimiento urbano de las ciudades de occidente generó la necesidad de desarrollar un espacio específico, delimitado, regulado y diseñado para ubicar a sus muertos. Por ello surgió esta dualidad de intramuros y extramuros, para caracterizarlos e identificarlos según su ubicación dentro de la ciudad. Es en Francia y España en el siglo XVIII donde la idea del Cementerio Moderno nace, y es de alguna forma, haciéndonos eco de las preguntas de Dal Castello sobre el lugar que las ciudades daban a sus muertos³, en primer lugar donde definimos a los cementerios como piezas, componentes urbanos, campos de actuación y representación formal de su época y como objeto de demandas técnicas

2. Marta García Carbonero, "Espacio, paisaje y rito: Formas de sacralización del cementerio europeo del siglo XX" (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2011), 27-35.
3. David Dal Castello, "¿Modernidad o decoro? El cementerio parque público como problema proyectual, Buenos Aires, 1935-1965" (comunicación, Seminario de Crítica, Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas. Buschiazzo, FADU-UBA, octubre de 2020).

específicas. En cuanto a la noción de Cementerio Parque adoptamos el concepto profundizado en la investigación de Dal Castello⁴. Este concepto nos permite comprender que esta tipología recupera la conexión con el espacio verde o abierto procedente de cementerios sajones, que proliferaron en Inglaterra y en Estados Unidos, en donde predominan los elementos naturales frente a los artificiales. El avance de esta tendencia de los cementerios parque se dio paralelamente al desarrollo de los Park Movements, o los Rural Cemetery Movement⁵.

Es por ello que en la tipología de cementerio parque urbano, no es una condición obligatoria que el enterratorio se encuentre en medio de un jardín o parque, o esté en el nivel del suelo, o se localice en una ciudad densamente poblada, como podría ser la ciudad de Buenos Aires. En este trabajo presentamos los tres antecedentes al cementerio de Mar del Plata más importantes a escala urbana que aparecen en Argentina, en concreto en la ciudad de Buenos Aires. Estos son el Cementerio de la Recoleta (1822) y el Cementerio de Flores (1832) y el Cementerio de La Chacarita (1886). Con el paso del tiempo, los dos primeros necesitaron ampliaciones debido por un lado al aumento poblacional, y por otro por los avances y regulaciones en las teorías del higienismo, así como las representaciones culturales y el desarrollo territorial⁶. La necesidad de expandir la capacidad útil de los enterratorios se profundizó con la aparición de la fiebre amarilla en 1871 en la ciudad de Buenos Aires, que tuvo como consecuencia el surgimiento y formalización del Cementerio de La Chacarita, al que previamente se denominaba Cementerio del Oeste.

Estos tres antecedentes forman parte de una primera etapa en la que proliferaron en las ciudades argentinas cementerios municipales de reminiscencias fundamentalmente italianas. Estos cementerios se ubicaban relativamente cercanos a las ciudades que posteriormente eran absorbidos por el avance urbano de estas, reproduciendo una ciudad en miniatura, con sus calles y recintos, generando un palimpsesto de capas históricas dando orden a este espacio para la memoria y el rito.

Podemos entender que estos cementerios modernos están compuestos por objetos formales que resultan en una síntesis entre arte y arquitectura. Con esta premisa se desarrollan en una segunda fase de cementerios en la provincia de Buenos Aires, en

4. David Dal Castello, "Muerte en el Parque. Cementerios de Buenos Aires (1935-1965)" (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2022), 10-17.

5. Dal Castello, 10-17.

6. Dal Castello, 10-17.

lo que destacan especialmente los cementerios de Azul y Saldungaray, obra del arquitecto italiano Francisco Salamone (1897-1959). En ellos podemos observar elementos geométricos y figurativos que beben de las vanguardias artísticas europeas como el Art Nouveau o el futurismo italiano. Salamone hace en el desarrollo de estos cementerios una reinterpretación del repertorio formal y figurativo de la iconografía de la religión católica, como en el caso del ingreso del cementerio de Azul, donde el arquitecto realiza para definir el ingreso del cementerio una imagen del Ángel Gabriel en un primer plano, y un monumental "RIP", ambos contruidos en cemento con claras referencias al lenguaje de las vanguardias⁷.

La tipología del cementerio parque implica un rasgo modernizador para el espacio de la necrópolis: un concepto diferente donde se vincula el espacio natural con la muerte. Los avances en las determinaciones higienistas, sanitarias y culturales moldean una nueva figura en torno a la forma del rito de la muerte, que entre otras consecuencias terminan por disponer estos Cementerios Parque en una ubicación periférica o periurbana localizándose en una superficie de terreno disponible en el exterior de las ciudades, en función de su localización territorial. Por ejemplo, en el ámbito urbano presentan desarrollos tipológicos con mayor densidad de panteones, que alojan los nichos en altura o soterrados, para resolver la gran necesidad de espacio funerario.

El programa de los Cementerios Parque no fue de los preferidos de los arquitectos modernos, pero podemos destacar algunas obras excepcionales. Uno de los más explorados es el Cementerio de Estocolmo, obra de Asplund y Lewerentz (1915), en los primeros años del Movimiento Moderno. O la ampliación del Cementerio de San Cataldo de Aldo Rossi (1971), que marca el punto de partida del movimiento de la Tendenza Italiana. En el ámbito argentino, la ampliación del cementerio de La Chacarita, obra de la arquitecta argentina Ítala Fulvia Villa en 1958 estableció el punto de entrada del lenguaje moderno en los cementerios del país austral, al que le siguieron la ampliación del Cementerio de Flores (1974) y el Cementerio de Mar del Plata de Baliero-Córdova (1961-1968)⁸.

Es en el contexto rioplatense donde Fulvia Villa se destacó como arquitecta y urbanista a partir de la obtención del primer premio junto a Horacio Nazar en 1945 con su propuesta para el Proyecto de Urbanización para el Barrio de Bajo Flores. El proyecto tenía

7. René Longoni y Juan Molteni, *Maestros de la Arquitectura Argentina: Salamone* (Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2014).

8. Ítala Fulvia Villa (1913-1991). Fue arquitecta y urbanista. Integró la primera formación del grupo Austral en 1938 junto a Antonio Bonet (exiliado español), Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy.

previsto la zonificación de funciones: esparcimiento, reposo, trabajo y circulación, fiel al funcionalismo corbusierano⁹.

El conjunto de La Chacarita se configura como un gran bloque subterráneo estructurado por patios con elementos verdes y galerías que generan grandes espacios circulatorios entre las gruesas paredes contenedoras de nichos apilados. La generación de un espacio de recogimiento y tranquilidad, introvertido e iluminado, era opuesto a las características de las catacumbas romanas: oscuras y cerradas. La luz, el vacío y el tiempo forman parte de las materias intangibles de la obra, así como el hormigón armado de expresión brutalista y los elementos naturales son sus principales materiales constructivos.

Al ser un Cementerio Parque resultó se realizó un concienzudo diseño de. Los patios estaban pensados con espejos de agua y elementos verdes que le brindarían dinamismo y a su vez los nichos contaban con un sistema particular de ventilación vertical por los panteones.

El Cementerio de la Chacarita estaba pensado como una verdadera máquina para el rito y el cobijo de la muerte, generando recorridos que propician encuentros más que despedidas del ser querido. El espacio que unifica la gran propuesta es la terraza vegetada al estilo de los parques de Burle Marx que alberga esculturas colocadas rítmicamente¹⁰. La expresión propia del hormigón en forma brutalista lo vuelve una masa densa y pesada que se contrapone con la liviandad de las escaleras y los rayos de luz cenital.

Luego de demostrar ese grado de experticia en ambas ampliaciones, no podía ser otra persona que Itala Fulvia Villa quien, en 1961, se convirtiera en la asesora del Concurso del Cementerio de Mar del Plata objeto de este estudio. Ambos cementerios están íntimamente relacionados entre sí por esta cuestión, así como por su filiación moderna, por la expresividad de su repertorio formal y por dotar de un nuevo imaginario al rito y al duelo.

9. "Panteones en dos cementerios porteños, Cementerios de la Chacarita y de Flores," *Nuestra Arquitectura*, no. 379 (junio de 1961).

10. Darío Álvarez Álvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX: Naturaleza artificial en la cultura moderna* (Barcelona: Reverté, 2007), 165-178.

Mar del Plata, de veraneo elitista a ciudad multclasista

La ciudad de Mar del Plata (parte de la municipalidad de General Pueyrredón en la provincia de Buenos Aires) remonta su fundación al año 1874 en que contaba con una ubicación privilegiada sobre un borde marítimo, con playas extensas, que terminó definiendo un destino de veraneo para las clases acomodadas y burguesas. Con el transcurso de los años comenzó a llegar a la ciudad un público mucho más masivo y popular impulsado posiblemente por las acciones populistas y las inversiones en conectividad ferroviaria con Buenos Aires¹¹.

La urbe marplatense contó con una preponderante gestión política socialista durante más de sesenta años, en torno a la figura de Teodoro Bronzini (1888-1981). Este dirigente, que ocupó alternadamente los cargos de intendente, concejal y diputado, mantuvo un tipo de gestión de carácter socialista, que imprimió ciertas características y avances en torno a los servicios públicos, especialmente preocupado por las mejoras urbanas, educativas y sanitarias. La transformación de la ciudad de lugar de vacaciones para las clases más acomodadas a "ciudad para todo el año" y de veraneo "multiclasista", se tradujo en obras públicas que deberían garantizar los servicios básicos para la calidad ambiental de la época, y para una escala mayor de ciudad que acogiera tanto a sus nuevos habitantes como a sus potenciales visitantes (Fig. 2).

Uno de esos aspectos prioritarios fue ampliar la superficie destinada a los Cementerios públicos, ya que el antiguo Cementerio Histórico de La Loma, creado en 1892, había agotado su posibilidad de ampliación. Este proceso tuvo su origen del llamado a concurso que pretendía definir los lineamientos generales de ordenación urbana, que resolviera los problemas generados por los años de crecimiento acelerado y caótico de la ciudad. La propuesta ganadora que elaboró el Plan Regulador (1957), de cuyo equipo redactor formaba parte el arquitecto Clorindo Testa (1923-2013), sentó las bases para la aparición del futuro Cementerio Parque de Mar del Plata que estudiamos en este artículo.

Tras este nuevo Plan Regulador, en 1961 fue encomendado por el gobierno municipal de General Pueyrredón, del que estaba a cargo el mismo Teodoro Bronzini, un concurso

11. Ana Zagorodny, "Transformaciones urbanas y arquitectónicas de la ciudad de Mar del Plata - Entre las consecuencias especulativas de la Ley de Propiedad Horizontal y el imaginario de modernidad de las gestiones municipales del socialismo democrático 1948-1966," en *Jornadas Centro de Estudios Histórico-Arquitectónicos y Urbanos (CEHAU)* (Mar del Plata: Ed. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014), 4-6.



Fig. 2. Imágenes de turistas en las playas y paseos de Mar del Plata. Recuperadas de <http://fotosviejasdemardelplata.blogspot.com/2011/02/blog-post.html>

nacional de anteproyectos organizado por la Sociedad Central de Arquitectos, para el nuevo Cementerio Parque de Mar del Plata, en un terreno cercano al camino antiguo a Miramar, ubicado en el sur de la ciudad. El lanzamiento del concurso se encuentra registrado en los Boletines de la Sociedad Central de Arquitectos (1961) con plazo establecido de entrega el 15 de enero de 1961. La asesora del concurso fue, como hemos apuntado anteriormente, la arquitecta Itala Fulvia Villa (1913-1991), referente dentro de este tipo de encomienda.

En total fueron presentadas nueve propuestas que el jurado¹², conformado por el arquitecto Juan O. Molinos, Carlos Onetto y Martín de la Riestra, organizaron en el siguiente

12. Boletines Oficiales SCA: no. 37. 1961, b 39, 1962; no. 40, 1962. La Sociedad Central de Arquitectos organizó el concurso y publicó en su Boletín el llamado a concurso, la fecha de cierre y los resultados de la competencia, incluyendo las propuestas ganadoras del primer, segundo y tercer puesto, así como dos menciones especiales y los premios económicos otorgados a los participantes. Sin embargo, a pesar de realizar una exhaustiva búsqueda en el Archivo Dar UBA, consultar con la familia Baliero, sus colaboradores de cátedra, investigadores de Mar del Plata y revisar los archivos de la SCA, no hemos podido encontrar documentación relacionada

orden de mérito: en el primer lugar la propuesta ganadora de Baliero-Córdova, en segundo lugar, Horacio Pando, (1926-2001), el tercer lugar Jorge S. Chute, cuarto premio para Héctor Pasquini, Lía Araujo, Enrique Fernández y por último en el quinto premio la propuesta de Arturo Poletti.

Es importante destacar que este proceso modernizador desarrollado durante estas dos décadas de concursos nacionales de gran envergadura, impulsaron simultáneamente un doble mecanismo: por una parte, el debate de la arquitectura en toda la sociedad y por otra, la formación de una generación de profesionales dentro de esa práctica. De manera que es frecuente encontrar a esta generación de profesionales como partícipes de los concursos desde diferentes roles, como jurado o dentro de equipos ganadores premiados. Por lo que podemos extrapolar algunas conclusiones al analizar las figuras que tomaron parte en el concurso para el cementerio parque de Mar del Plata.

Al analizar las figuras premiadas en el concurso del cementerio-parque, y al estudiar las trayectorias de alguno de los participantes podemos inferir que sus propuestas posiblemente hayan sido de corte moderno. Por ejemplo, Horacio Pando fue docente titular de cátedras de historia en UBA y en la ULP y colaborador en el estudio de Amancio Williams entre 1948 y 1960. Por otro lado, Jorge Chute integró en 1960 el equipo ganador en el concurso de la Escuela Superior de comercio Manuel Belgrano junto con Mabel Lapacó, Osvaldo Bidinost, José Gassó y Martín Meyer, y su expresión formal se asemeja a las de un Le Corbusier tardío, de expresión brutalista con hormigón y parasoles que utiliza en su envolvente.

En cuanto al proyecto ganador realizado por Horacio Baliero y Carmen Córdova, fue anunciado por medio de publicación del Boletín Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos¹³. El proyecto completo fue publicado en la revista *Summa* con información gráfica, fotográfica y comentarios descriptivos de los autores (Fig. 3)¹⁴.

con el llamado a concurso, el programa de necesidades o las bases y condiciones del mismo. Tampoco disponemos de registros de las propuestas de los cuatro grupos que no resultaron premiados, a pesar de que el Boletín menciona que en total participaron nueve grupos en la competencia. Nuestro objetivo era obtener imágenes de las propuestas presentadas, incluyendo las ganadoras, e idealmente, el fallo completo del jurado. Sin embargo, solo hemos logrado obtener una lista de los proyectos premiados en orden de mérito. A pesar de estas limitaciones en la documentación, hemos podido reconstruir la propuesta presentada por Baliero-Córdova gracias a las publicaciones de la época y a las breves comunicaciones que se publicaron en el Boletín Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos.

13. Boletines Oficiales SCA: no. 37. 1961, b 39, 1962; no. 40, 1962.

14. Horacio Baliero y Carmen Córdova, "Tres Proyectos: Cementerio de Mar del Plata," *Revista Summa*, no. 2 (1963): 63-68.



Fig. 3. Horacio Baliero y Carmen Córdova, Imágenes de proyecto: croquis de recorrido, maquetas sobre el conjunto e imagen histórica del cementerio donde se aprecia el crematorio y los edificios de administración observados desde el Puesto de Flores. Archivo Digital Universidad de Buenos Aires, Colección personal de Guillermo Cabrera.

Horacio Baliero y Carmen Córdova referentes del Movimiento Moderno en Argentina

Horacio "Bucho" Baliero (1925-2004) fue un arquitecto argentino moderno, eximio dibujante, docente universitario y exponente de su generación. Carmen Córdova fue su compañera en la vida y en la sociedad creativa, compartiendo gran parte de su recorrido tanto académico como profesional. Integraron activamente el grupo de jóvenes modernos en el Río de la Plata, Baliero se desempeñó como editor y luego director de la editorial nueva Visión (1955 - 1959).

Tanto Baliero como Córdova¹⁵ comenzaron a estudiar arquitectura ingresando a la que fuera la Escuela de Arquitectura, que dependía de la Facultad de Ciencias Exactas y

15. Canal Encuentro, "Maestras del Espacio. Carmen Córdova," consultado 15 de mayo de 2023, <https://www.archdaily.pe/pe/893328/arquitectas-maestras-del-espacio-un-catalogo-audiovisual-de-mujeres-argentinas-que-hablan-a-traves-de-sus-obras>.

Naturales de la Universidad de Buenos Aires, la cual en el transcurso de los años de cursado se convertiría en Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

En 1950 forman junto a sus compañeros de estudio el grupo OAM - Organización de Arquitectura Moderna, que se destacaría como una experiencia muy importante para la historia del arte y la arquitectura moderna en la Argentina. Este grupo de entusiastas del Movimiento Moderno compartía un lugar físico que abrazaba los encuentros, desarrollaban trabajos prácticos de la Facultad y algunos incipientes encargos profesionales en forma colaborativa, en un clima artístico de gran inspiración¹⁶.

Algunos señalan a la sede de OAM como una pequeña Bauhaus rioplatense. Allí interactuaron con otros estudiantes de los últimos años de la carrera, entre los cuales podemos encontrar a Francisco Bullrich (1930 - 2011), Juan Manuel Borthagaray (1926 - 2016), Alicia Cazzaniga (1928 - 1968), Eduardo Polledo (1928- 2009), Jorge Grisetti (1929 - 1979), Alberto Casares Ocampo (1927-2000), Gerardo Clusellas (1928-2002) y Jorge Goldemberg (1928-2002) y Carmen Córdova (1927- 2011). La razón más fuerte que los aglutinaba había sido la defensa de sus ideas modernas en el ámbito académico que en aquel momento aun imponía un rigor clásico academicista en la formación de los jóvenes estudiantes.

Más tarde, Baliero se graduó en 1953 como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires e integró el equipo técnico del Plan de Remodelación del Barrio Sur, contratado por el Banco Hipotecario Nacional, cuyo director en esa época era Antonio Bonet, exponente del Movimiento Moderno de la primera generación en Argentina. Tras el recorrido que implicó sus años de experiencia en NV Revista *Nueva Visión* (1951-1957), en 1963 comenzó su labor docente en la Universidad de Buenos Aires (UBA), ingresó a una cátedra de Taller de Diseño donde se desempeñó hasta 1966 siendo que tras el golpe militar denominado Revolución Argentina, los profesores fueron desalojados de la Facultad y la gran mayoría renunció a su cargo¹⁷. En cuanto a Córdova, se destaca por su rol docente en la FADU UBA y por haber realizado las reformas correspondientes que lograron sumar la carrera de Diseño Gráfico a la oferta de la misma casa de estudios. También se destacó por ser la primera mujer decana de facultades de Arquitectura de Argentina.

16. Federico Deambrosis, *Nuevas Visiones: Revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta* (Buenos Aires: Infinito, 2011), 28-29.

17. Durante el periodo iniciado con el golpe militar denominado Revolución Argentina, los profesores fueron desalojados de la Facultad y la gran mayoría renunció a sus cargos docentes. Muchos volvieron al restaurarse la democracia.

Con la llegada de la democracia en 1983, Baliero regresaría a la UBA donde integró su cátedra de Diseño Arquitectónico, que hasta el día de hoy lleva su nombre, con colaboradores afines a ideas sobre la arquitectura, y gran empatía hacia su figura. Su trayectoria profesional se desarrolló en Argentina, Uruguay y España. Obtuvo numerosas distinciones en concursos nacionales de anteproyectos, entre los cuales colaboró Carmen Córdova. Podemos destacar en su trayectoria la obtención del concurso que motiva el presente artículo: el primer premio en el Concurso del Cementerio Parque de Mar del Plata, Buenos Aires (1961), el primer premio por el Colegio Ntra. Sra. de Luján en Madrid (1964) y el primer premio de la Planificación de Laguna de los Padres (1967), Buenos Aires (en el que se sumaría Ernesto Katzenstein). Todos estos proyectos desarrollan una estrategia de integración con el paisaje generando un resultado indivisible y reconociendo datos sumamente finos sobre la implantación, la conciencia del lugar y las posibilidades visuales que derivan de esas decisiones proyectuales.

A lo largo de su carrera los reconocemos como “modernos”, como buenos exponentes de su generación que incursionaron en otros campos dentro del arte, el diseño integral, la arquitectura y la docencia, siendo este Concurso de Mar del Plata el que abriría una serie de obras de gran envergadura obtenidas mediante concursos nacionales. En cuanto a sus referentes o influencias, pocas veces explícitas y mayoritariamente implícitas, podemos reconocer en su obra los lineamientos del organicismo de Alvar Aalto, la actitud lúdica monumental de Oscar Niemeyer y el racionalismo austero de Neutra. Esta afinidad de posicionamiento ideológico frente al proyecto se transformará en una constante en su forma de resolución: intervenir con lo estrictamente necesario.

Ambos concursos, el del CMNSL (Colegio Mayor Nuestra Señora de Luján - Madrid, España) y el CMdP (Cementerio de Mar del Plata) concretaron su construcción física, tuvieron amplia difusión en las revistas especializadas de su época. En cuanto a su carrera profesional, tuvo una prolífica cantidad de obras de alta calidad, desde viviendas unifamiliares a torres de conjunto de viviendas de alta densidad, como a su vez inversiones dedicadas al uso turístico. Al momento del desarrollo del Proyecto para el Concurso del Cementerio de Mar del Plata había realizado algunas viviendas unifamiliares para conocidos e integrantes de su familia en entornos naturales de mirada horizontalidad, tal es el paisaje del campo de la región pampeana.

Una nueva respuesta formal para un nuevo lugar para la muerte

Retomando el proyecto de Baliero y Cordova para el cementerio Mar del Plata, entendemos que el mayor valor de la propuesta es su interés paisajístico, y al preguntarnos el modo en el que lo lograron, podemos recurrir a sus propias palabras cuando afirman que “se buscó un planteo netamente paisajista aprovechando la topografía del terreno y el centro de radiación de las actividades del público dentro del cementerio. De estas razones derivan la entrada amplia y el señalamiento del cementerio con filas de araucarias, que son utilizadas también en el interior formando un motivo fundamental”¹⁸.

Una propuesta donde se fusionaron arquitectura y paisaje en un planteo monumental, etéreo y atemporal, generado por formas geométricas blancas de hormigón, que se suceden en un terreno, y que se adicionan a las curvas de nivel preexistentes. Como afirmaría Carmen Córdova: “El Cementerio Parque de Mar del Plata, muy inspirado en arrozales, está prácticamente proyectado sobre las curvas existentes. Su acceso principal se ubica en una altura media con respecto a las alturas totales del lugar, la mitad del terreno sube y la otra mitad baja”(Fig. 4)¹⁹.

Efectivamente se estructura la composición de sus partes y elementos en un recorrido secuencial organizado por un eje longitudinal plano, que divide al proyecto en dos: un sector de tumbas enterradas y otro de nichos apilados. Desde la cerca perimetral que lo limita se abre un portón que permite indistintamente el ingreso de vehículos y peatones, siendo muy franca la percepción del conjunto, que se vislumbra desde el primer momento por sus imponentes figuras de hormigón que destacan por su escala y formas curvas.

El acceso principal está enmarcado por el “Puesto de Flores”, un espacio de geometrías muy puras, a partir de un doble paraboloides hiperbólico, de marcada referencia a Félix Candela en el Mercado de Jamaica²⁰. La pieza, de hormigón armado con sólo dos apoyos a modo de gajos vegetales, coincide con pequeños espejos de agua que recolectaban el agua proveniente de las lluvias. Este gran voladizo dotaba a lo construido de una idea de flotabilidad e ingravidez. Y el espacio convocaría según el proyecto, a los

18. Rolando Schere, *Concursos 1926-2006* (Buenos Aires: Ediciones Sociedad Central de Arquitectos, 2006), 287-288

19. Vivian Acuña, “Conversaciones con Carmen Córdova,” *Revista de Arquitectura*, no. 234 (2009): 58-67.

20. Juan Emilio Sánchez Artebaro, “La liviandad de la pesadez. Vínculo expresivo del conjunto Arquitectura-Paisaje en el cementerio Parque de Mar del Plata,” en *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (Mar del Plata: Departamento de Historia. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017), 5-7.

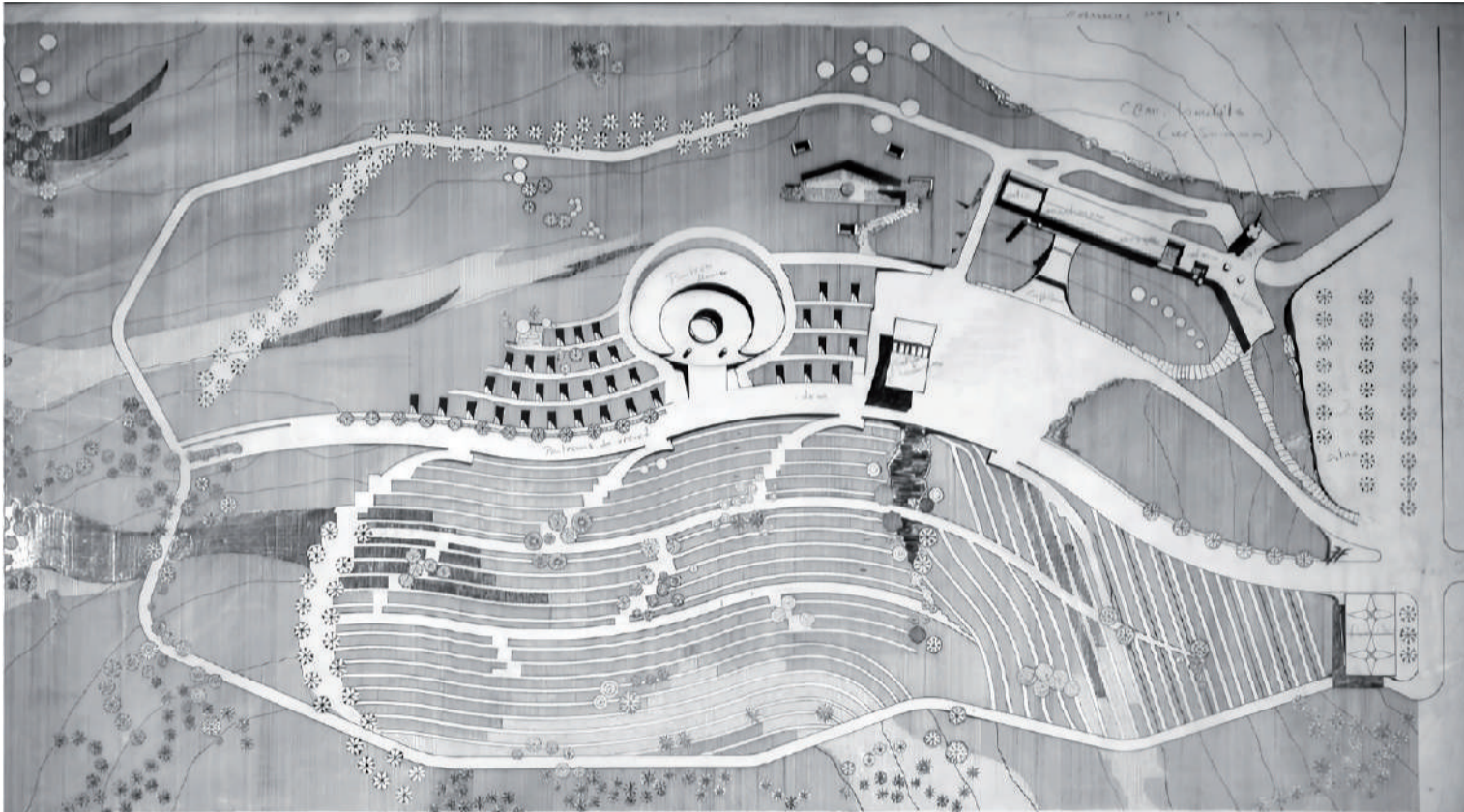


Fig. 4. Horacio Baliero y Carmen Córdova, planta de conjunto, propuesta Concurso Nacional Cementerio de Mar del Plata, 1961. Dibujo técnico en tinta negra. Archivo Dar Digital Universidad de Buenos Aires.

vendedores de flores en unas escalinatas diseñadas a tal fin, organizando la variedad y texturas de vívidos colores de las especies florales. Vemos estas intenciones en un boceto espléndido realizado por el autor en lápices de colores en donde esa envolvente abraza la acción de lo que sucede por debajo de la cubierta.

Simbólicamente es la arquitectura la que contiene al visitante en este recorrido por las instancias del rito de despedir o visitar los restos de un ser querido. En este sector la verticalidad está formalizada por un monolito esbelto construido en hormigón armado en forma de planos curvos plegados irregulares, y el uso de un símbolo del catolicismo (religión oficial del país) como lo es la cruz (Fig. 5).

El recorrido continúa hacia la “Explanada de los Homenajes”, donde un gran voladizo modulado, con una sucesión de vigas esbeltas integradas a la cubierta que cuentan con dos apoyos visualmente macizos o volumétricos, generan una gran atención por su intrínseco equilibrio estático desde su percepción visual. Este playón, que actualmente es utilizado para albergar la parada del bus de transporte local, surgió en el proyecto como un punto de inflexión dentro del corazón del planteo del CMdP. Es en este punto

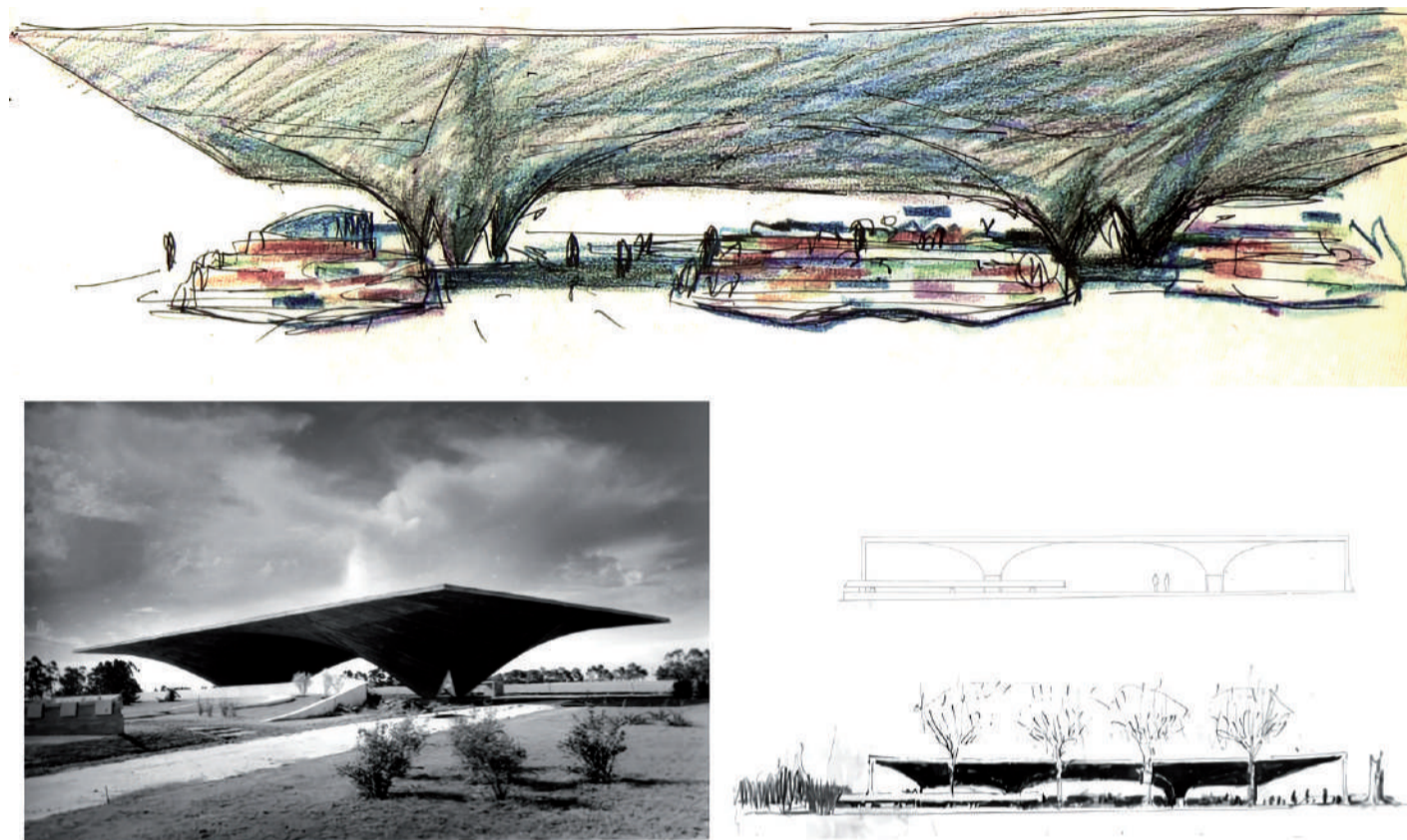


Fig. 5. Horacio Baliero y Carmen Córdova, puesto de flores, propuesta Concurso Nacional Cementerio de Mar del Plata, 1961. Dibujo lápiz color. Archivo digital Colección personal Schere, Rolando; fotografía de conjunto, perteneciente a la Colección personal de Florencia Gioia.

donde el cortejo fúnebre y los visitantes podrían volver a reunirse para emprender la última parte del recorrido (Fig. 6).²¹

El ritmo y repetición de esas enormes vigas que conforman una piel tan delgada que se asemejan a una cáscara lo despegan también del fondo del cielo marplatense. La escala y altura de este enorme elemento lo recortan del horizonte y del cielo que actúan como un fondo provocando una percepción visual del elemento de total ingravidez. El conjunto comienza a despegarse del suelo, a envolvernos en una experiencia donde los elementos del repertorio moderno se vuelven sagrados, desplegando sus alas como para comenzar metafóricamente a "levantar vuelo". Su ubicación central con respecto a la distribución en la planta general permite distribuir indistintamente a los enterratorios, al crematorio o hacia las bóvedas. La cubierta superior marca la llegada de los cortejos, frente al crematorio (posteriormente convertido en capilla), de lado a los enterratorios dentro del talud natural del terreno y los edificios destinados a los nichos, velatorios y oficinas de administración. En esta alternativa creativa de las formas y dimensiones

21. Archivo Baliero, Dirección de Archivos de Arquitectura, Archivo Dar. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, director: Arq. Martínez Nespral, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

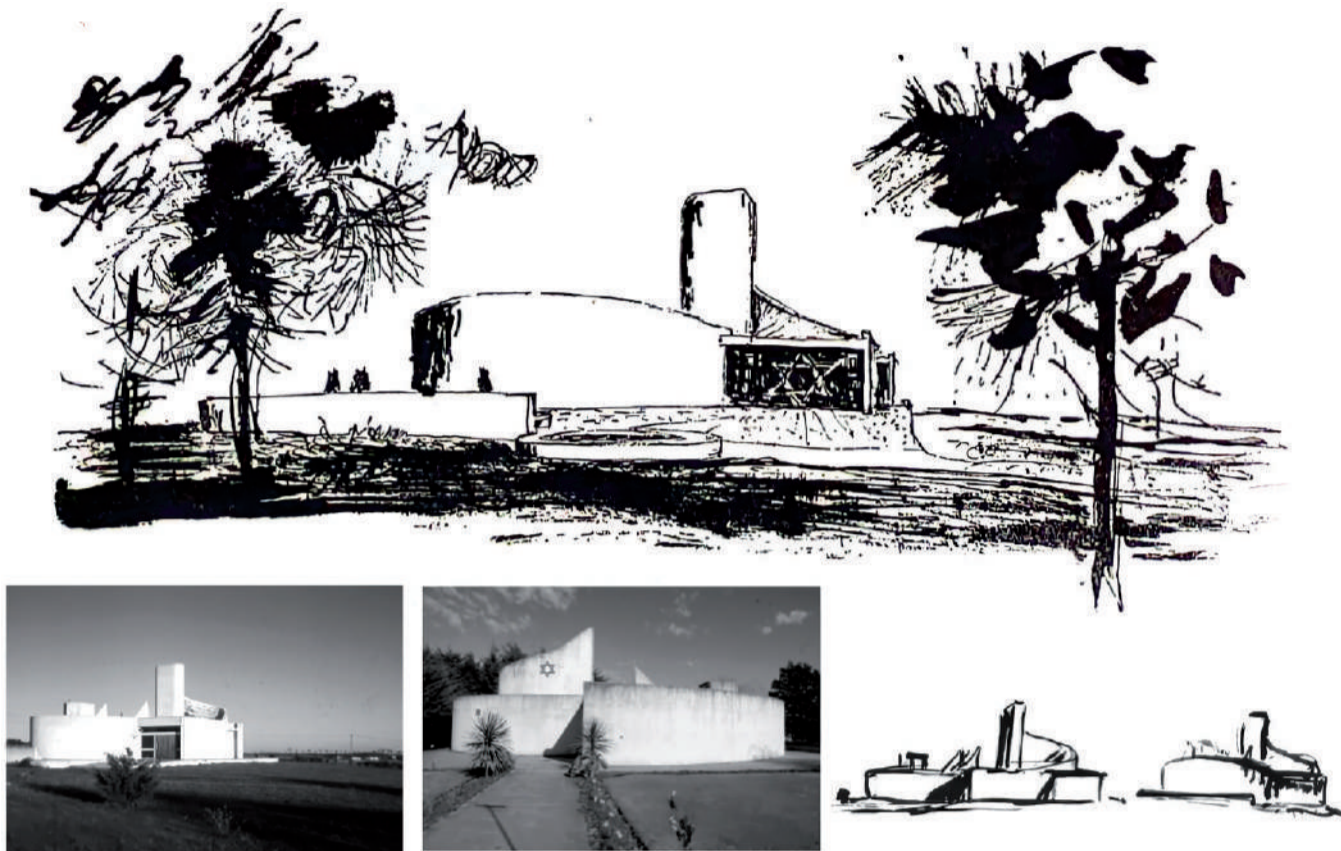


Fig. 6. Horacio Baliero y Carmen Córdova, bóvedas y crematorio, Cementerio de Mar del Plata, 1964. Colección Arq. Guillermo Cabrera.

llevadas a su límite en lo estructural tuvo particular protagonismo el trabajo de cálculo realizado por el Ingeniero Néstor Di Stéfano con una interacción entre los objetivos de los autores y las posibilidades técnicas y expresivas que el hormigón armado facilitó²².

El planteo reduce estratégicamente los elementos que remiten a la escala doméstica reconocible, especialmente ventanas y puertas, para descontextualizar esos elementos arquitectónicos de carácter casi escultórico para que parezcan de "otro plano". Esta manipulación constante del ingreso de luz solar, genera iluminación difusa en forma indirecta, tamiza su ingreso y baña los espacios interiores dotándola de un valor simbólico. Es el caso del Crematorio compuesto por dos planos de curvas convexas que generan una especie de cubierta a dos aguas, abriendo su ingreso mediante un frente vidriado de baja altura que no permite entrever los pasos de la acción. Si uno quisiera leerlo en clave de chimenea, podría ser entendible.

22. Florencia Gioia, "Arquitectura y paisaje: Cementerio Parque de Mar del Plata," *Toda, Revista Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires*, no. 4 (2022): 258-271.

El vano garantiza el ingreso únicamente de la luz blanca, ya que se reduce totalmente la transparencia de las pieles a una casi total opacidad, ya sea por estar soterradas o por contar con aperturas cenitales de conexión con el cielo. Esto también se debe a que en la etapa de proyecto estos edificios habían sido pensados enterrados en el suelo, aunque por razones de presupuesto no se edificaron de esa manera, pero mantuvieron la característica de ser opacos y abiertos hacia su interior.

En el caso del edificio de la administración, de cubierta abovedada, el ingreso de luz se realiza por la sucesión de sus patios interiores con exuberante vegetación. Se ubican dentro de un talud verde que reduce el impacto en el conjunto, esta fue una modificación a la propuesta inicial (Fig. 7).

Sin duda el edificio más emblemático del CMdP es el que contiene los nichos, planteado desde el proyecto como un edificio de forma ovalada desarrollado en dos plantas, una soterrada y la otra a nivel generando una pasarela que en el encuentro con el edificio tuviese una apertura en forma circular al modo del óculo del conocido Panteón de Agripa (Roma, 126) o del Monumento del Soldado caído en Berlín (Berlín, 1818), que permite el ingreso de la luz en forma cenital. Las diferencias entre el diseño del proyecto para el CMdP y la versión final construida revieron sus modificaciones, principalmente, en la relación del edificio con el suelo y detalles del diseño, como la diagramación de los nichos, situados alrededor de la circulación circular siguiendo el eje del óvalo y del patio central. Esta disposición espacial ya había sido ensayada en los proyectos del ingeniero Alfredo Natale (1937) con su "Proyecto de nuevo sistema de panteón integral para nichos, sepulturas, nichos urnas y nichos ceniceros tendiente a la racionalización en el empleo de la tierra en los cementerios" (Fig. 8).

Frente a los elementos arquitectónicos previamente descritos y analizados se encuentran los enterratorios, formados por sinuosas y ondulantes curvas que generan repeticiones durante todo el cementerio parque a modo de terrazas de césped y elementos verdes, emulando las plantaciones de arroz. La definición de estos se basa en simples elementos que lo configuran: el reconocimiento lineal de la cota a nivel que deriva en un tratamiento paisajístico, delimitación por el uso de una viga de gran longitud y su posterior encastre de las lápidas idénticas de hormigón prefabricado. Este tratamiento rítmico y repetitivo refuerza las curvas naturales del terreno y el simbolismo de igualdad frente a la muerte (Fig. 9).

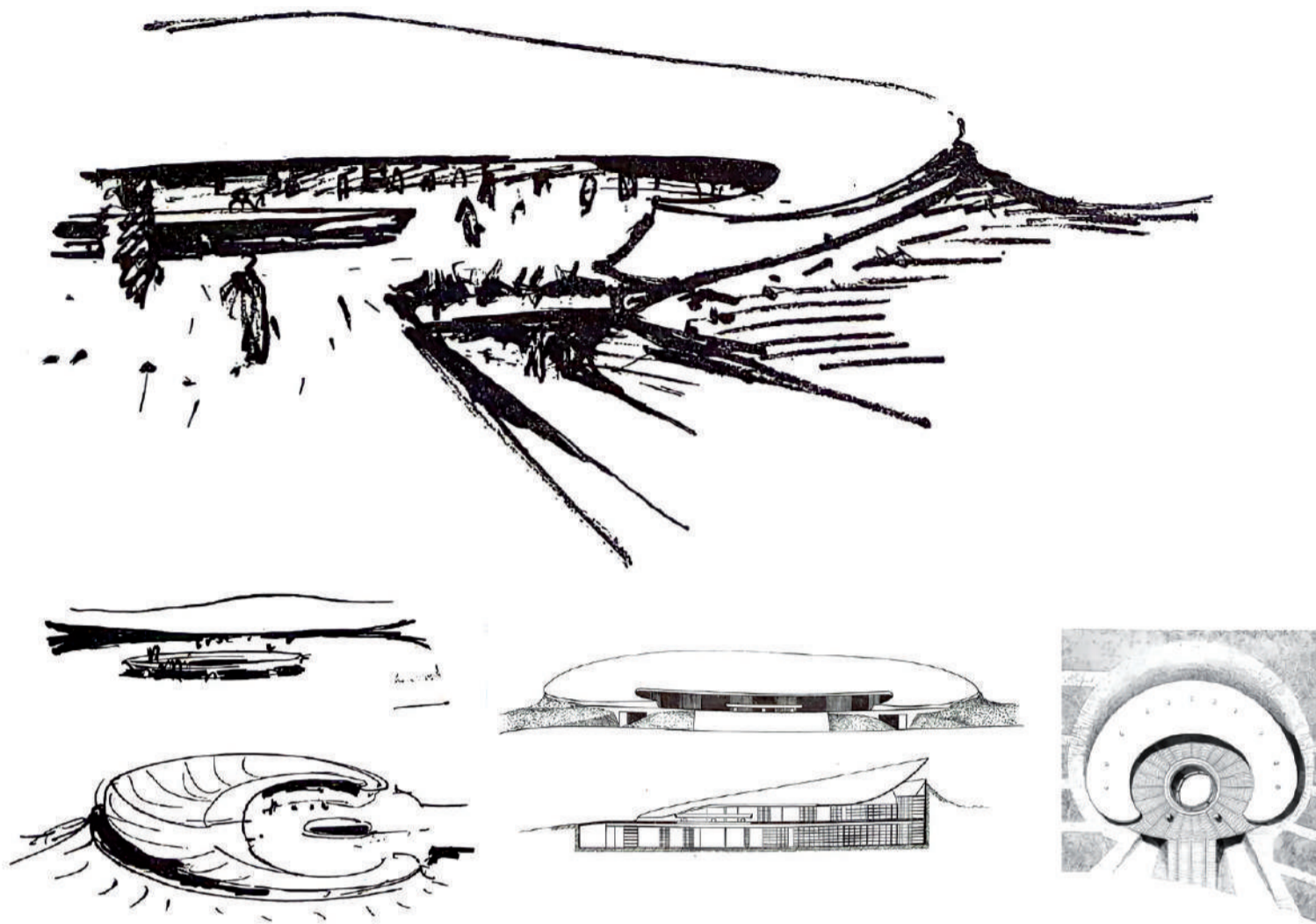


Fig. 7. Horacio Baliero y Carmen Córdova, bóvedas y crematorio, Cementerio de Mar del Plata, 1964. Colección Arq. Guillermo Cabrera.

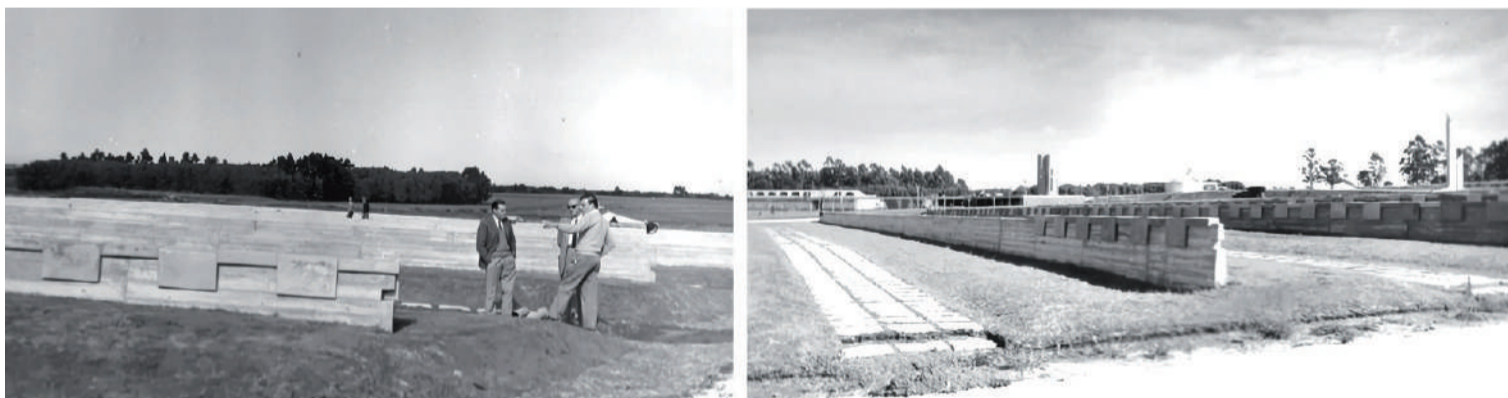


Fig. 8. Horacio Baliero y Carmen Córdova, croquis y planimetría del edificio del Panteón Cementerio de Mar del Plata, 1961. Croquis en tinta negra. Fotografía del Archivo Dar Digital Universidad de Buenos Aires.

La composición general se completa con las especies vegetales que se ubican por zonas y usos, y se contrastan con los árboles que delimitan visual y físicamente el terreno. Las especies arbóreas son coníferas, araucarias, jacarandás, acacias, sauces, canas,

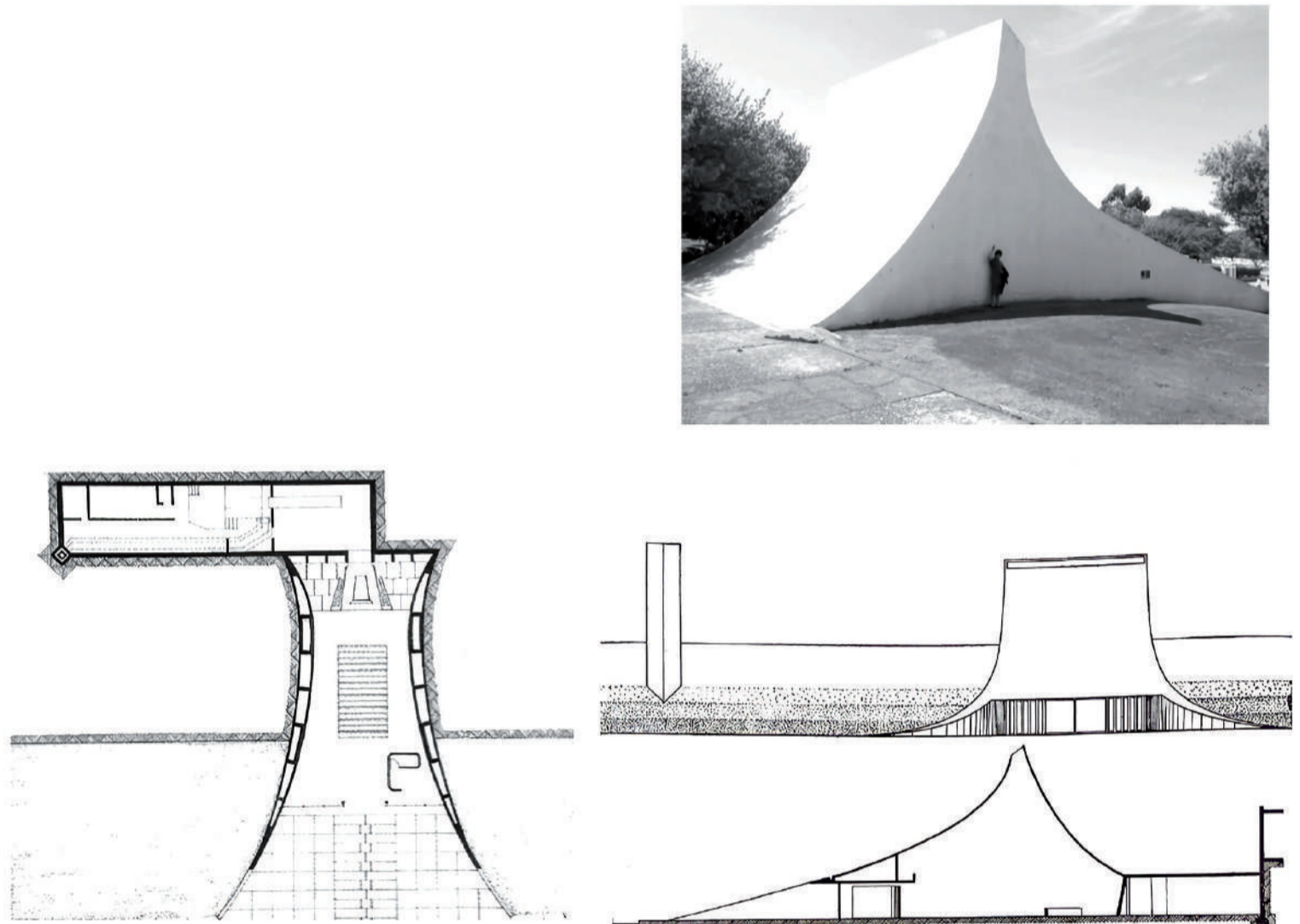


Fig. 9. Horacio Baliero y Carmen Córdova, detalles de viga lineal y lápidas de los enterratorios durante la construcción del Cementerio, 1963. Fotografía Blanco y Negro de Pablo Botto, Colección Arq. Florencia Gioia.

cortadera, prunus rojas (estos últimos en la zona frente a velatorios). Mientras que por otra parte, en la zona de los enterratorios, árboles como el abedul con sus troncos blancos y nobles, álamos plateados, arbustos de flores o de colores de hojas variadas.

Adicionado a un lado del ingreso del Cementerio público de Mar del Plata se encuentra el Cementerio Israelita, con una construcción de un edificio formado por tres muros curvos que nunca se tocan entre sí, muros blancos e ingreso de luz difusa. Este edificio de aproximadamente 250 metros cuadrados es el destinado al templo y lavado de los cuerpos para la realización del rito religioso, las plegarias y los cantos. El ingreso de la luz se realiza mediante el uso de claraboyas y tragaluces que filtran el ingreso de luz

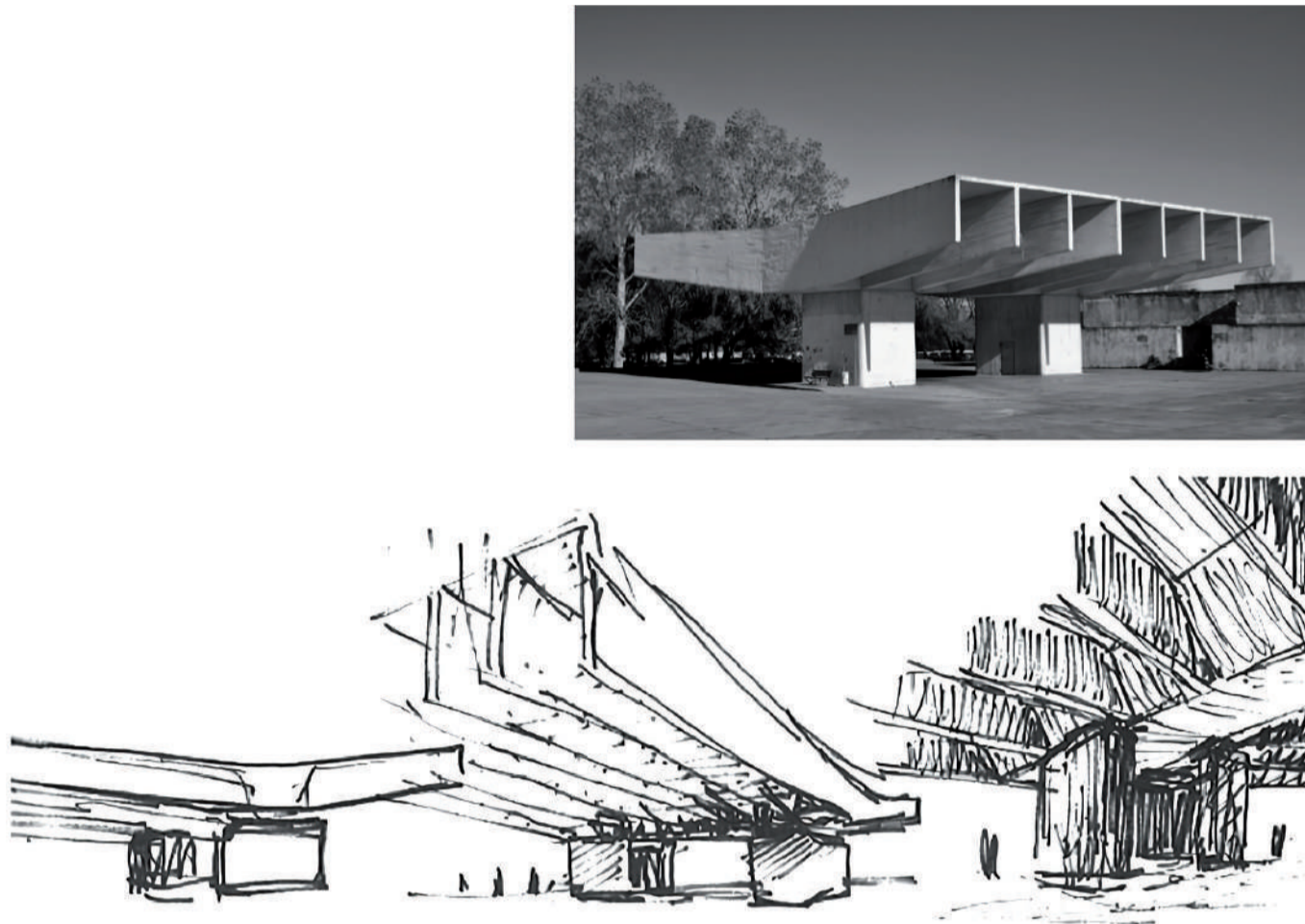


Fig. 10. Horacio Baliero y Carmen Córdova, vista del Cementerio Israelita, Cementerio de Mar del Plata, 1963. Fotografía Blanco y Negro de Pablo Botto, Colección Arq. Florencia Giogia.

por las paredes interiores y generan las atmósferas sagradas que dan recogimiento al visitante (Fig. 10).²³

Memoria para la conservación de un patrimonio moderno

(...)el cementerio de Mar del Plata (Baliero & Córdova, 1964), una de las piezas de administración socialista de esa ciudad, que recogía y fusionaba elementos expresionistas, corbusieranos y asplundianos en una espléndida performance inaugural de los cementerios-parque de tradición sajona (...)²⁴.

El estudio del CMdP como desarrollamos anteriormente, es valioso como parte de la construcción de un lenguaje moderno del Río de la Plata, en cuanto a lo formal, y al cemente-

23. Archivo Digital de Arquitectura Dar Buenos Aires, consultado en abril de 2023, <http://dar.fadu.uba.ar>.

24. Roberto Fernández, "Los verdes años, de los 50 a los 80," en *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX*, Berto González Montaner (Buenos Aires: Clarín/Arquitectura, 2005), 7.

rio como programa, en lo particular. Es por ello que también es importante conocer con qué ideas podrían estar emparentadas, qué materialidad la precede y cómo influyó en la creación de un mensaje simbólico. El planteo general del cementerio y sus principales formas arquitectónicas remiten a la obra de Oscar Niemeyer en Brasilia (1957-1958), donde el elemento repetitivo es la curva, el hormigón blanco, la monumentalidad de la escala y la armonía entre los elementos predominantemente horizontales y los que rompen este ritmo con los elementos verticales. También podría ser analizada la propuesta como un conjunto de elementos organizados en un "juego magistral de volúmenes bajo luz" a la manera corbusierana en la terraza de la Unité d'Habitation en Marsella (1946-1952). El hormigón además permite a los autores la concreción de ciertos juegos formales que también podrían emparentarlos en el ámbito local a los paraboloides de Amancio Williams, a los que coloquialmente se conocen como "paraguas".

Esta estrategia proyectual en el CMdP refuerza la propuesta de generar espacios simbólicos para la muerte, considerándola como un programa que forma parte de las funciones de la ciudad y vida modernas, dotándola de sentido sagrado con un repertorio de lenguaje moderno que no utilizó la iconografía religiosa clásica. Existen elementos inmateriales que le dieron forma a la par de los tangibles como el hormigón y sus encofrados: la luz exterior natural con sus sombras geométricas. Como así también se diseñan los interiores bañados de luz diáfana y blanca, sin colorear en su interior, a diferencia de lo que sucedía en las iglesias de Niemeyer con sus extensos vitrales modernos.

El objetivo de "hacer una estética de lo necesario" según dichos de Baliero, encontraría en estos elementos del lenguaje su identidad, especialmente en la incorporación de la curva. La percepción de las curvas es un rasgo que lo acompañó en el proyecto para el CMNSL en la ciudad Universitaria de Madrid (1964)²⁵, en el reconocimiento del terreno en los croquis de viajes por territorio español y en la propuesta del concurso de Laguna de los Padres (1973). Baliero admitía su capacidad de interpretar el paisaje, los sitios y lugares donde se realizarían sus proyectos, donde destacó su mirada paisajística como "la intención es tomar de ese paisaje lo que ese paisaje te brinde, y te está diciendo, porque te lo está diciendo a gritos. No podés imponer un paisaje al paisaje (...)"²⁶.

25. Federico Deambrosis y Javier Martínez-González, "Rayuelas: fragmentos para una reconstrucción de la editorial especializada de arquitectura en lengua castellana durante los años cincuenta y sesenta en Actas preliminares," en *Miradas Cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la Arquitectura española del siglo XX* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2008), 33-49.

26. Eduardo Maestriperi, "Piedra Líquida," *Astrágalo Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, no. 22 (2017): 22-37.

La pregunta que nos formulamos entonces es qué le dijo a simple vista el paisaje al arquitecto. Las ondulaciones del terreno y su perspectiva visual contaron con cierta similitud en la distribución en planta con su antecesor el Cementerio del Bosque Estocolmo, Suecia, de Asplund y Lewerentz (1916-1940). Es este cementerio el que integra su eje con las curvas de niveles preexistentes y el diseño de un horizonte compuesto por árboles, ondulaciones y lomas, con elementos verticales y horizontales que exceden la lógica del monumento y se encuentran inmersos en la naturaleza. Es el espíritu del diseñador total moderno, que no solo modificó el bosque y el claro, sino que adicionó elementos del folklore típico como la cabaña del crematorio, y así conectar el recorrido del rito desde el plano mundano y el más allá ²⁷.

Los arquitectos logran un clima magnífico al sacralizar el parque con elementos en cierto modo extraños, curvos y blancos, que sorprenden en el horizonte al observador, como un paseo por el cosmos de cuerpos de geometría pura tridimensional dentro del repertorio del lenguaje moderno. Baliero conocía a la perfección la zona del terreno a intervenir, como buen habitante del delta del Río Paraná y del Río de la Plata. A esta idea le dedica estas palabras:

A Mar del Plata y al Cementerio los conocía perfectamente de chico. Siempre estuve en contacto con el campo. Conocía muchísimas estancias. Hice una en Laboulaye al sur de Córdoba, la casa de la prima Coca en Tandil, Balcarce, todo eso lo conozco también de chico. Sé cómo es, cómo aparece la piedra, de qué color es. Tiene algo de Escocia, la misma formación. Esas sierras achatadas, al lado del río. Hasta el cabo Corrientes es así, lo conozco de toda la vida, lo mismo que San Isidro y la costa. Entonces podés tener una visión distinta del Río de la Plata que del Paraná, con respecto a un rosarino ²⁸.

Con el transcurso del tiempo, en el proceso de construcción, irrumpen los gobiernos militares e interrumpen los avances en el Cementerio, al mismo tiempo que eliminaron la autoría de la pareja de arquitectos y se puso en peligro la continuidad del mismo grupo de trabajo, tanto de los ingenieros como de la empresa constructora. Pero tras los distintos problemas, la obra quedó finalmente inaugurada en 1968.

No cabe duda de que se trata de una obra de referencia tanto en el ámbito tipológico como en cuanto a su papel como referente de la arquitectura argentina de la época. Pero también pretendemos reivindicar con esta investigación el protagonismo de las mujeres arquitectas modernas que, dentro de duplas creativas reconocidas, pudieran ser más valoradas en

27. Carlotta Torricelli, "The symbolic Dimension and the pursuit of the origins in the sacred place. The Chapel of the resurrection in the Woodland Cemetery of Stokolm," en *Arquitectura, símbolo y modernidad*, eds. Daniel Villalobos Alonso, Ivan Rincón Borrego, y Sara Perez Barreiro (Valladolid: Cargraf Gráfica, 2014), 245-256.

28. Maestriperi, "Piedra Líquida," 22-37.

su autoría. Es el caso del trabajo de la primera etapa profesional de Horacio Baliero junto a Carmen Córdova. Revisar el conjunto es una tarea ardua -pero necesaria- para su conservación y puesta en valor dentro de la historia de la arquitectura moderna en Argentina y Latinoamérica. Su aporte "desde el margen", tal era la expresión de Baliero sobre su arquitectura, enriquece el imaginario sobre los lugares destinados a la muerte en las ciudades iberoamericanas, planteando nuevas visiones sobre el diseño del paisaje, y creando elementos arquitectónicos que sean capaces de acoger la vida y la muerte, como afirma José Luis Borges, la muerte como vida vivida y la vida como la muerte que viene²⁹.

Referencias

Fuentes documentales, fotográficas, gráficas y audiovisuales

Archivo Baliero, Dirección de Archivos de Arquitectura. Archivo Dar. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Director: Arq. Martínez Nespral. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

Archivo Digital de Arquitectura Dar Buenos Aires. Consultado en abril de 2023. <http://dar.fadu.uba.ar>.

Boletines Oficiales de SCASociedad Central de Arquitectos, no.37:1961; no39:1962; no40:1962. <https://www.fadea.org.ar/institucional/federacion/sociedad-central-de-arquitectos-14>.

Canal Encuentro. "Maestras del Espacio. Carmen Córdova." Consultado 15 de mayo de 2023. <https://www.archdaily.pe/pe/893328/arquitectas-maestras-del-espacio-un-catalogo-audiovisual-de-mujeres-argentinas-que-hablan-a-traves-de-sus-obras>.

Colección personal documental Arq. Pablo Botta (hijo), relevamiento de fotografías digitales cedido por Arq. Florencia Gioia, Mar del Plata, Buenos Aires.

Colección personal documental Arq. Guillermo Cabrera, imágenes digitales de su autoría.

Fuentes bibliográficas

Acuña, Vivian. "Conversaciones con Carmen Córdova." *Revista de Arquitectura*, no. 234 (2009): 58-67.

Aliata, Fernando, y Francisco Liernur. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones y ciudades*. Buenos Aires: Clarín/Arquitectura, 2004.

Álvarez, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX: Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Reverté, 2007.

29. Jorge Luis Borges, "El Inmortal," en *El Aleph* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1947).

- Baliero, Horacio, y Carmen Córdova. "Tres Proyectos: Cementerio de Mar del Plata." *Revista Summa*, no. 2 (1963): 63-68.
- Borges, Jorge Luis. "El Inmortal." En *El Aleph*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1947.
- Dal Castello, David. "¿Modernidad o decoro? El cementerio parque público como problema proyectual, Buenos Aires, 1935-1965." Comunicación presentada en el Seminario de Crítica, Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas Buschiazzo, FADU-UBA, 2020. <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0236.pdf>.
- . "Muerte en el Parque. Cementerios de Buenos Aires (1935-1965)." Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2022.
- Deambrosis, Federico. *Nuevas Visiones: Revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2011.
- Deambrosis, Federico, y Javier Martínez-González. "Rayuelas: fragmentos para una reconstrucción de la editorial especializada de arquitectura en lengua castellana durante los años cincuenta y sesenta en Actas preliminares." En *Miradas cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la Arquitectura española del siglo XX*, 33-49. Pamplona: Universidad de Navarra, 2008.
- Fernández, Roberto. "Los verdes años, de los 50 a los 80." En *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX*, Berto González Montaner, 6-11. Buenos Aires: Clarín/Arquitectura, 2005.
- García Carbonero, Marta. "Espacio, paisaje y rito: Formas de sacralización del cementerio europeo del siglo XX." Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2011.
- Gioia, Florencia. "Arquitectura y paisaje: Cementerio Parque de Mar del Plata." *Toda, Revista Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires*, no. 4 (2022): 258-271.
- Longoni, René, y Juan Molteni. *Maestros de la Arquitectura Argentina: Salamone*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2014.
- Maestriperi, Eduardo. "Piedra Líquida." *Astrágalo Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, no. 22 (2017): 22-37.
- "Panteones en dos cementerios porteños, Cementerios de la Chacarita y de Flores." *Nuestra Arquitectura*, no. 379 (1961).
- Sánchez Artebaro, Juan Emilio. "La liviandad de la pesadez. Vínculo expresivo del conjunto Arquitectura-Paisaje en el cementerio Parque de Mar del Plata." En *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Mar del Plata: Departamento de Historia. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017.
- Torricelli, Carlotta. "The symbolic Dimension and the pursuit of the origins in the sacred place. The Chapel of the resurrection in the Woodland Cemetery of Stokolm." En *Arquitectura, símbolo y modernidad*, editado por Daniel Villalobos Alonso, Ivan Rincón Borrego, y Sara Perez Barreiro, 245-256. Valladolid: Cargraf Gráfica, 2014.
- Schere, Rolando. *Concursos 1926-2006*. Buenos Aires: Editorial de la Sociedad Central de Arquitectos, 2006.
- Zagrodny, Ana. "Transformaciones urbanas y arquitectónicas de la ciudad de Mar del Plata - Entre las consecuencias especulativas de la Ley de Propiedad Horizontal y el imaginario de modernidad de las gestiones municipales del socialismo democrático 1948-1966." En *Jornadas Centro de Estudios Histórico-Arquitectónicos y Urbanos (CEHAU)*. Mar del Plata: Ed. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014.



Francisco Salamone, portal del Cementerio Municipal de Azul, 1936-1940. Fotografía: Elciri-Wikipedia.


Memento mori. Espacio urbano y conmemoración funeraria en los cementerios de Willem Dudok, Jože Plečnik y Francisco Salamone para Hilversum, Liubliana y Azul

Memento Mori. Urban Space and Funerary Commemoration in the Cemeteries by Willem Dudok, Jože Plečnik, and Francisco Salamone in Hilversum, Ljubljana, and Azul

Marta García Carbonero

Universidad Politécnica de Madrid, España

marta.garcia@upm.es

 0000-0002-5395-0806

Recibido: 14/03/2023 | Aceptado: 27/07/2023

Resumen

Las políticas higienistas del siglo XVIII separaron al cementerio del templo, relegándolo a la periferia de la ciudad. Ya a principios del siglo XX, la ciudad funcional propuesta por los CIAM planteó una zonificación que ignoraba la conmemoración. Sin embargo, en los años 1930, una serie de proyectos funerarios encargados a arquitectos vinculados con localidades de tamaño moderado ofrecieron la oportunidad de elaborar una relación más estrecha entre la ciudad y el cementerio. Este artículo se propone comparar las propuestas de Jože Plečnik para Liubliana, Eslovenia, Willem Dudok para Hilversum, Holanda, y Francisco Salamone para Azul, Argentina, y examinar cómo sus cementerios fueron el punto de partida para configurar relaciones más estrechas con sus respectivos cascos urbanos y para dotar a esas localidades de una nueva identidad.

Abstract

In the 18th century, the new hygienist policies separated cemeteries from the church, expelling them out of the urban realm. At the beginning of the 20th century, the functional city as defined at the CIAM conferences pleaded for zoning, while ignoring commemoration. However, in the 1930s, a series of funerary proposals by architects working in medium-sized towns gave them the chance to elaborate a closer relationship between the city and its cemetery. This article aims at comparing the designs by Jože Plečnik in Ljubljana, Slovenia, by Willem Dudok in Hilversum, The Netherlands, and Francisco Salamone in Azul, Argentina, in order to analyze how their cemeteries were the starting point to foster a closer link with the urban realm and to confer those towns with a new identity.

Palabras clave

Cementerio
Ciudad-jardín
Arquitectura funeraria
Dudok
Plečnik
Salamone

Keywords

Cemetery
Garden-City
Funerary Architecture
Dudok
Plečnik
Salamone

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

García Carbonero, Marta. "Memento mori. Espacio urbano y conmemoración funeraria en los cementerios de Willem Dudok, Jože Plečnik y Francisco Salamone para Hilversum, Liubliana y Azul." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 358-381. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8157>.

© 2023 Marta García Carbonero. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Cementerio y ciudad: entre la memoria y el olvido

Las reformas ilustradas que expulsaron al cementerio del entorno urbano a finales del siglo XVIII contribuyeron a romper el vínculo estrecho que la ciudad había tenido con este ámbito conmemorativo, hasta entonces consolidado en torno al camposanto parroquial¹. Como indica Richard Etlin, las sociedades occidentales experimentaron en la segunda mitad del siglo XVIII un cambio radical en las actitudes hacia la muerte, que pasaron de basarse en la teología cristiana medieval a una idea pre-romántica de la mortalidad. Como consecuencia de este cambio cultural, entre 1744 y 1804 tuvo lugar en Francia una reforma funeraria que pronto se extendió a otros países del ámbito occidental y acabó con la costumbre milenaria de enterrar a los muertos en el interior y alrededores de las iglesias².

Ya en el siglo XX, este proceso se vio acelerado con la zonificación de la ciudad en áreas monofuncionales propuesta en el CIAM IV, que incluía el trabajo, la circulación, la vivienda y el ocio, pero no contemplaba la conmemoración. Sin embargo, frente a lo defendido desde la Carta de Atenas, otras propuestas realizadas en el periodo de entreguerras otorgaron un nuevo protagonismo al cementerio en la escena urbana, como depositario de la memoria colectiva y como vector de la reorganización y el crecimiento de la ciudad. Este artículo se propone comparar los proyectos de Jože Plečnik en Liubliana, de Willem Marinus Dudok en Hilversum y de Francisco Salamone en Azul para explorar otras relaciones posibles entre cementerio y ciudad, más allá de los planteamientos utilitaristas del urbanismo del primer Movimiento Moderno.

Fruto de los decretos que en distintos estados occidentales fueron proclamándose a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, los cementerios fueron despojados del íntimo vínculo con la iglesia que habían tenido desde el siglo V. La necesidad de alejar los focos de infección de la población llevó a ubicar estos recintos fuera del casco urbano y obligó a definir un nuevo tipo edificatorio autónomo que quedaría inicialmente vinculado a la ciudad mediante el camino ceremonial que lo unía con la iglesia y que, en el sur de Europa, quedó con frecuencia materializado mediante una doble alineación de cipreses. El crecimiento exponencial de las ciudades a lo largo del siglo XIX, junto con la creación de las primeras redes eficaces de transporte público, propiciaron la ubicación de los cementerios metropolitanos en emplazamientos aún más alejados del

1. Benedetto Gravagnuolo, *Historia del urbanismo en Europa (1750-1960)* (Madrid: Akal, 1998), 33.

2. Richard Etlin, *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984), ix-xi.

casco urbano, contribuyendo a alejar la conmemoración funeraria de la vida cotidiana. Este proceso de obliteración del espacio del duelo del ámbito de la ciudad culminó con las teorías en torno a la ciudad funcional gestadas en el cuarto congreso de los CIAM en 1933, cuyos resultados fueron editados por Le Corbusier y publicados en 1942 como *La Carta de Atenas*. La ciudad pasó así a concebirse como un organismo articulado a partir de áreas monofuncionales dedicadas a la residencia, el trabajo, el ocio y la circulación, y donde aquellas cuestiones no estrictamente utilitarias, como la conmemoración, no tenían cabida. Como Lewis Mumford afirmaba en un texto escrito poco después del Congreso, el mayor cambio introducido por la cosmovisión moderna fue precisamente respecto a la concepción de la muerte y el intento de trascenderla a través del monumento, hasta el punto de afirmar que la propia noción de monumento moderno era en sí misma una contradicción de términos: si era un monumento no podía ser moderno y si era moderno no podía ser un monumento³.

Sin embargo, mientras estas nuevas teorías urbanas se consolidaban en los círculos profesionales más avanzados, en paralelo, una serie de propuestas realizadas durante los años 1930 en ciudades de tamaño medio y por arquitectos a cargo no solo de la necrópolis sino de un entorno urbano más amplio brindaron la oportunidad de plantear una relación menos amnésica entre el cementerio y la ciudad.

Una vía funeraria como eje urbano: Jože Plečnik y su proyecto para Liubliana, Eslovenia

Un ejemplo significativo en este sentido lo ofrece la intervención de Jože Plečnik en la ciudad de Liubliana, Eslovenia. Plečnik, formado en el taller de Otto Wagner en Viena, volvió a su ciudad natal después de que el país se independizara del Imperio Austro-húngaro en 1918, y pudo intervenir en la misma para transformar su fisonomía en otra acorde con su papel de capital.

Con este propósito, el arquitecto intervino en el tejido existente configurando una serie de itinerarios escenográficos a través de la ciudad que vinculaban monumentos y dotaciones existentes y de nueva creación con elementos paisajísticos. El cauce del río Ljubljanica, la calle Vega, los paseos entre el castillo y el parque Tivoli, y entre la muralla

3. Lewis Mumford, "The Death of the Monument," en *Circle: International Survey of Constructive Art* (London: Faber and Faber, 1937), 263-270.

romana de Emona y la plaza de San Jacobo, o el cauce del arroyo Gradaščica, son algunos de los ejemplos más relevantes⁴.

Pero, además, Plečnik propuso en 1928 la ampliación de la ciudad hacia el norte, más allá del tendido ferroviario, con Bežingrad, un nuevo barrio basado en los principios de la ciudad-jardín. El plan seguía el esquema radio-concéntrico propuesto por Ebenezer Howard, con una edificación dispersa de gran variedad tipológica⁵. Sin embargo, frente a la distribución anular de los equipamientos del modelo británico, el plan de Plečnik los agrupaba a lo largo de uno de los radios. De esta manera, el nuevo barrio gravitaba en torno a un eje monumental que se iniciaba en el paso sobre las vías del tren, su punto de conexión con el casco urbano (Fig. 1).

De forma análoga a como había intervenido en los itinerarios escenográficos sobre la ciudad consolidada, la avenida principal del nuevo barrio enlazaba edificios existentes —parcialmente transformados— con otros de nueva creación, que adquirirían un nuevo sentido al formar parte de una secuencia urbana de mayor alcance. Esta secuencia se iniciaba con el antiguo cementerio de San Cristóbal, que fue tomado como punto de partida para la organización de Nauje, un recinto dedicado a la memoria de eminentes eslovenos presidido por un panteón monumental denominado Hram Slave. El extremo opuesto, el más alejado del centro de la ciudad, se remató con la ampliación del cementerio de Žale, que Plečnik llevó a cabo para acoger los cambios en el ritual del duelo a los que forzó el crecimiento de la capital.

Así, las funciones que en el diagrama de Howard se distribuían en torno a la plaza central —el ayuntamiento, el hospital, salas de conciertos y teatros, bibliotecas, etc.— en Bežingrad conformaban el bulevar con el que Plečnik unía el antiguo cementerio con el nuevo. Esta avenida comenzaba con el gran parque conmemorativo en que se convirtió el cementerio antiguo, se ensanchaba en una plaza lateral para acceder al teatro, se desdoblaba para rodear el edificio de los juzgados y acaba desembocando en la plaza de entrada al cementerio nuevo. A ambos lados de esta avenida arbolada se concentraron las edificaciones de mayor densidad para dotarla de un decidido carácter urbano (Fig. 2).

La ubicación destacada asignada a los dos recintos funerarios en la ordenación del barrio de Bežingrad pone de manifiesto la estrecha relación que para Jože Plečnik debía

4. Andrej Hrausky, Janez Koželj, y Damjan Prelovšek, *Plečnik's Ljubljana. An Architectural Guide* (Liubliana: Dessa, 1997).

5. Ver Plan de Ordenación de Bežingrad, 1928, conservado en el Arhitehturni Muzej, Liubliana.

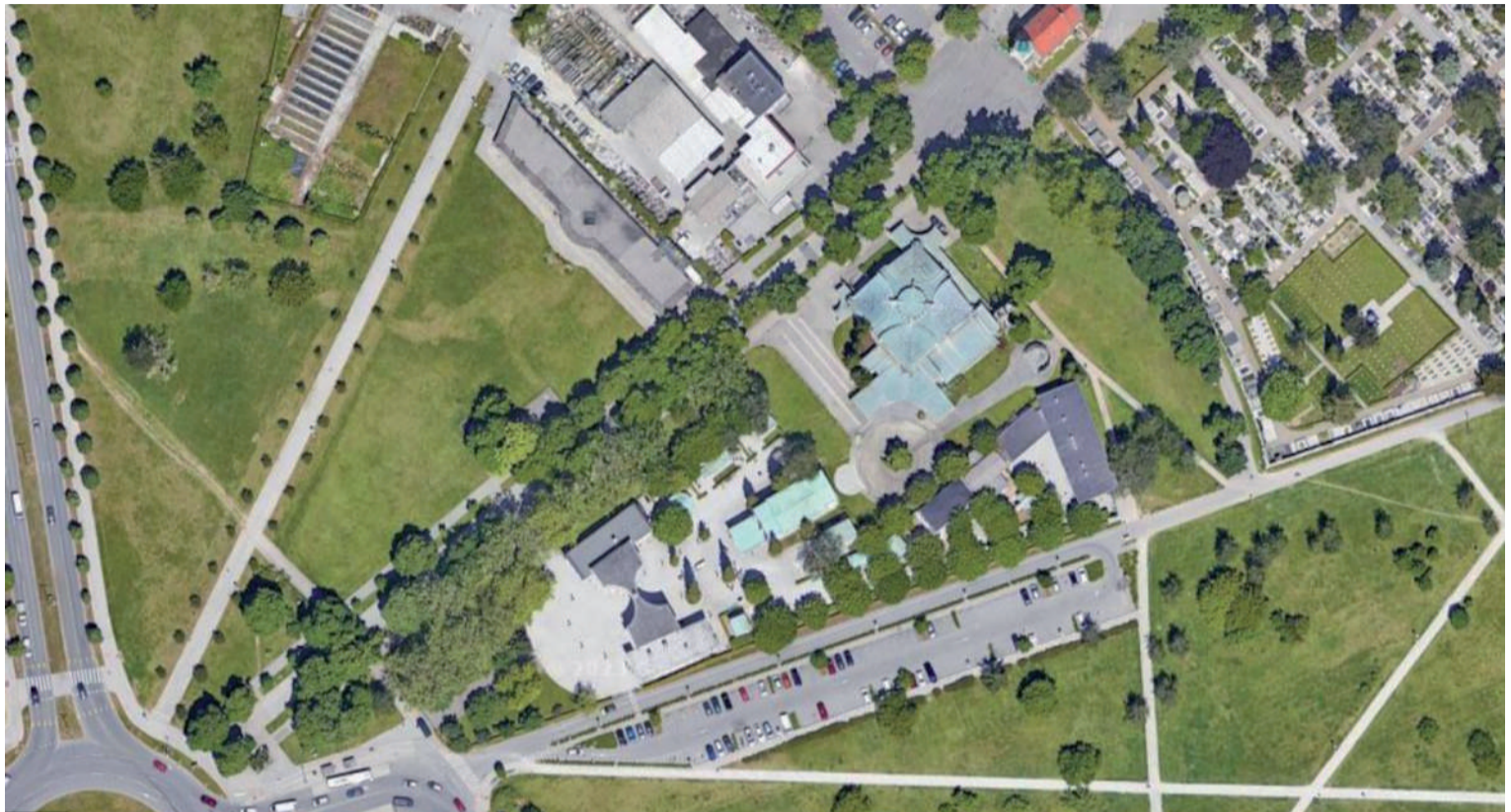


Fig. 1. Jože Plečnik, Cementerio Žale, 1924-1944. Liubliana. Fotografía: Google Maps.

existir entre el ámbito sagrado y el ámbito profano, extendiendo el paisaje ritual del cementerio más allá de los límites del mismo, hasta llegar a dictar el carácter monumental de la avenida institucional del nuevo distrito.

Dentro del área a ordenar, el cementerio abandonado de San Cristóbal y su iglesia adyunta constituían una de las referencias principales. Plečnik proyectó un recinto dedicado a la memoria de eminentes eslovenos y amplió lateralmente la iglesia existente de San Cristóbal para asumir las nuevas alineaciones urbanas desde una posición lateral. Esta iglesia reformada acogería la parroquia y, junto con un edificio de viviendas, enmarcaba el acceso frontal a la pieza central de toda la composición: el panteón dedicado a las glorias eslavas denominado Hram Slave y caracterizado por una torre de silueta triangular⁶. Este conjunto configuraba el extremo de la avenida monumental más próxima al centro de Liubliana.

La avenida principal del distrito tenía su extremo opuesto en el cementerio existente de Žale, un cementerio del siglo XIX cuya ampliación se hizo necesaria ante el crecimiento de la ciudad y el cambio en el ritual funerario que esto indujo. Hasta ese

6. Damjan Prelovšek, *Jože Plečnik 1872-1957: Architectura Perennis* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1997), 42.



Fig. 2. Jože Plečnik, Barrio de Bežingrad, 1928. Liubliana. Arhitehturni Muzej Ljubljana.

momento, el velatorio tenía lugar en la casa del difunto, desde donde partía el cortejo fúnebre que acompañaba al féretro hasta el cementerio, atravesando la ciudad. La expansión del casco urbano y el aumento del tráfico y de las distancias dentro del mismo, hacían inviable continuar con esta tradición, por lo que se decidió construir un tanatorio que concentrara los velatorios cerca de la necrópolis, evitando el paso de las comitivas por el centro. Para evitar el carácter impersonal que un tanatorio colectivo tendría, Plečnik ideó un conjunto de capillas mortuorias independientes en la entrada del cementerio de Žale que, además, servirían para articular el cementerio existente con el nuevo barrio⁷.

7. Ver el plano 'Vrt Vseh Svetth' [s. f.] conservado en el Arhitehturni Muzej de Liubliana.

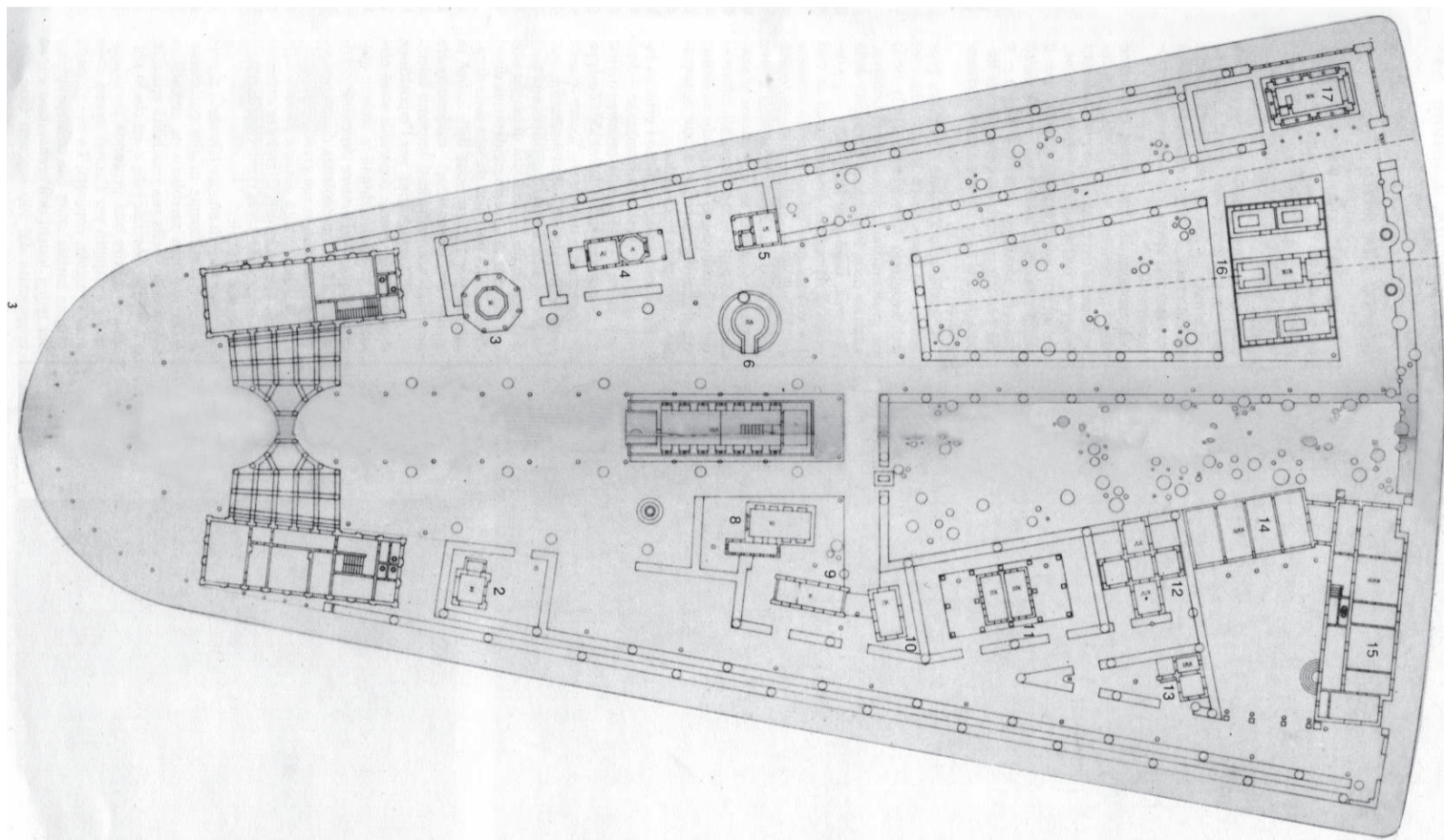


Fig. 3. Jože Plečnik, Jardín de Todos los Santos, Cementerio Žale, 1924-1944. Liubliana. Arhitehturni Muzej Ljubljana.

El camposanto seguía un modelo planimétrico muy extendido en el imperio austrohúngaro, con la cuadrícula regular propia del cementerio monumental jerarquizada espacialmente mediante la vegetación. Los árboles, los setos recortados y la grava blanca que lo caracterizan fueron también usados en la ampliación, destinada a proporcionar los espacios necesarios para el duelo, a definir una entrada ceremonial y a dotar de una fachada urbana al recinto. Se definió así el llamado 'Jardín de Todos los Santos', un ámbito anterior al recinto de tumbas con una configuración radial que duplicaba en el ámbito funerario la estructura urbana del ámbito de los vivos. Finalmente realizado en un único de los sectores radiales, el Jardín de Todos los Santos se configuró como una pequeña ciudad-jardín de capillas funerarias individualizadas que representaban cada uno de los barrios de la ciudad, tenían formas diferenciadas y aparecían inscritas en un jardín propio delimitado por un seto, dentro del recinto general (Fig. 3). Frente a la diversidad formal y la distribución irregular de las capillas, un templo sin consagrar asumía una posición simétrica y axial que prolongaba en el recinto del cementerio el eje del distrito. Mediando entre el ámbito de los vivos y el ámbito de los muertos, unos propileos formados por dos pantallas curvas de columnas subrayan la tangencia entre ambos mundos (Fig. 4).



Fig. 4. Jože Plečnik, Portal del Cementerio Žale, 1924-1944. Liubliana. Fotografía: Wikipedia.

De esta manera, la estructura radial de la ciudad-jardín propuesta al norte de Liubliana se repitió a menor escala en el cementerio de Žale, un ámbito autónomo, pero unido a la ciudad por un eje que garantizaba la continuidad entre los dos mundos. La avenida que parte de Hram Slave —el cementerio de las glorias eslovenas— termina en el ‘Jardín de Todos los Santos’ para recordar a los vecinos la fugacidad de la vida e instalar el recuerdo de los difuntos en el día a día. La planta cóncavo-convexa de los propileos subrayaba la tangencia entre ambos mundos, pero su transparencia insistía en una interdependencia confirmada por la ubicación simétrica de los edificios: las capillas se dispersan y fragmentan como lo hacían las viviendas del distrito, mientras el templo principal del cementerio —donde se celebran los funerales y que puede entenderse como un antesala del juicio final— se colocó sobre el eje, mientras los edificios más utilitarios —mercados, escuelas, etc.— se ubicaron a izquierda y derecha del eje, de la misma manera que en el cementerio los pabellones de talleres u oficinas también se situaron al margen.

Del conjunto solo se realizó el Jardín de Todos los Santos. Hram Slave no se llevó a cabo y finalmente, Plečnik reagrupó las tumbas del cementerio abandonado de San Cristóbal en una arquería existente de mediados del s. XIX, junto al seminario Baraga, otro edificio del arquitecto que precisamente impidió la continuidad de la avenida central del distrito como un eje conmemorativo para honrar por igual a los habitantes del barrio y a las glorias de la nueva nación.

El camposanto como epicentro comunal: Willem M. Dudok y su propuesta para Hilversum, Holanda

También a partir de la ciudad-jardín, Willem Marinus Dudok propuso ampliar la ciudad de Hilversum, Holanda, pero, lejos de separar el cementerio del casco urbano, lo utilizó para ordenar a su alrededor el barrio norte.

La ciudad se encuentra inmersa en la región natural de Het Gooi, un entorno natural de gran valor paisajístico que Dudok quiso preservar cuando la ley exigió planificar su crecimiento. Para ello rodeó el casco urbano y las áreas de la ampliación de grandes masas vegetales en las que se prohibía construir y que contendrían el crecimiento e impedirían la expansión espontánea en mancha de aceite. La ciudad existente se amplió así mediante la creación de cuatro distritos, de los que Dudok, como arquitecto municipal, estuvo a cargo tanto de la planificación urbana como del diseño de las dotaciones públicas, como el ayuntamiento, las escuelas y, también, los cementerios (Fig. 5). El caso del distrito norte, que tiene el nuevo cementerio como su elemento central, es una buena muestra de la coherencia con la que se abordaron todas las escalas del proyecto -desde la escala urbana a la del detalle arquitectónico- y también, del papel protagonista que llegó a adquirir este recinto funerario en la planificación de la ciudad.

Dudok, formado como ingeniero y con experiencia en el ámbito militar, planteó el crecimiento de Hilversum a partir de los principios de la ciudad-jardín, pero regularizando y simplificando su trazado por motivos prácticos, sin descuidar su dimensión estética. A su entender, la ciudad vivía del contraste dialéctico entre la certeza de la repetición -de raíz clásica y representada por el tejido residencial- y la sorpresa de la excepción, de raíz romántica y representada por los equipamientos colectivos que él se encarga de diseñar como acentos verticales y nodos de dinamización del paisaje urbano. Además de su bien conocida sede municipal, Dudok proyectó el matadero, diversas escuelas



Fig. 5. Willem M. Dudok, Noorderbegraafplaats, 1927-1940. Hilversum. Fotografía: Google Maps.

y algunos edificios fabriles y comerciales con los que introducía hitos verticales en el paisaje horizontal e igualitario de la ciudad⁸.

Con esta idea abordó la ampliación de Hilversum en el distrito norte. Este barrio no se presentaba como una mera continuación de la trama existente, sino como una entidad diferenciada, separada mediante masas vegetales de los barrios adyacentes para reivindicar un carácter propio⁹. Dentro del contorno así establecido, Dudok ubicó el Noorderbegraafplaats o cementerio norte, como centro de la actuación, de manera análoga a como en otros distritos había ubicado las escuelas, baños públicos o bibliotecas. A su alrededor, las unidades vecinales se dispusieron siguiendo una organización rotatoria y centrífuga que luego se trasladó al cementerio y, de forma iterativa, a la subdivisión de las áreas vecinales en manzanas residenciales que giraban alrededor de pequeños parques de barrio. El distrito quedó así organizado de forma rotatoria alrededor del

8. Herman van Bergeijk, *Willem Marinus Dudok. Architect-stedebouwkundige 1884-1974* (Naarden: V+K Publishing, 1995), 68-100.

9. Ver el plano *Uitbreidingsplan Hilversum, noodoostelijk kwadrant 1927-1935*, cat. Nr. 75, conservado en el Streekarchief voor het Gooi en de Vechtstreek, Hilversum.



Fig. 6. Willem M. Dudok, Plan del distrito norte, 1927-1935. Hilversum. Streekarchief voor het Gooi en de Vechtstreek.

gran área verde del cementerio, siguiendo un esquema que luego se repitió a menor escala para organizar cada una de las unidades vecinales, pero también, para ordenar el propio cementerio (Fig. 6). Un mismo esquema compositivo vinculaba formalmente el plan del distrito con el del cementerio, asegurando su coherencia.

El cementerio se convirtió así en el gran protagonista del barrio norte, en un extenso vacío central que organizaba las circulaciones en esvástica a su alrededor y afirmaba su sacralidad como centro permanentemente presente que se rodea sin ser cruzado.

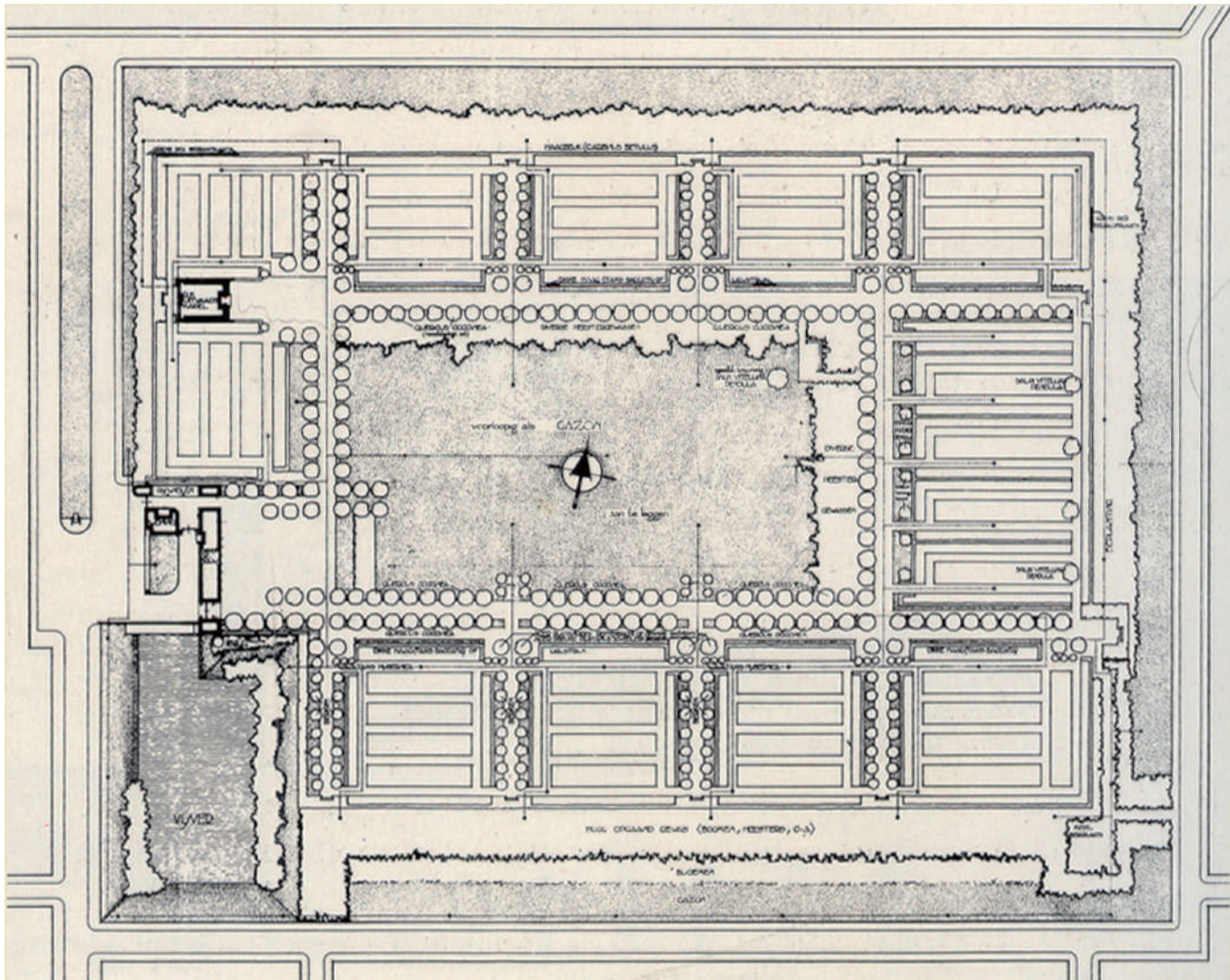


Fig. 7. Willem M. Dudok, plan de ordenación del Noorderbegraafplaats, 1929. Hilversum. Streekarchief voor het Gooi en de Vechtstreek.

Este esquema rotativo y centrífugo aplicado al distrito, fue también el trazado utilizado para organizar de forma jerárquica el cementerio propiamente dicho.

De la misma manera que Hilversum contenía su crecimiento con los bosques municipales y el distrito norte delineaba sus límites con bandas arboladas, el cementerio afirmaba su identidad mediante las masas vegetales que dibujaban su contorno. Siguiendo con la analogía, el espacio arbolado del cementerio actuaba como una reserva verde alrededor de la cual giraba el distrito, asumiendo el mismo papel que las plazuelas arboladas de cada unidad vecinal desempeñaban a una escala menor dentro del distrito (Fig. 7).

El recinto rectangular de la necrópolis se apoyó sobre dos ejes perpendiculares de mayor importancia y su entrada se situó en la esquina suroeste —la más próxima al centro de la ciudad—, junto a la intersección de ambos. En ese punto se excavó un estanque



Fig. 8. Willem M. Dudok, portal del Noorderbegraafplaats, 1929. Hilversum. Fotografía: Maurice Koelemeij.

rectangular que, además de ayudar a drenar las tierras, reflejaba en su superficie la arquitectura del portal de entrada y el aula de funerales (Fig. 8).

Dentro de los límites así definidos, el cementerio se organizó de forma análoga al distrito, en torno a una pradera central concebida como un centro sagrado que se rodeaba sin ser pisado. A su alrededor, se dispusieron los cuadros de tumbas en una banda perimetral de estancias a cielo abierto definidas por setos recortados de haya. Reflejo de la sociedad igualitaria y democrática a la que iba destinado, el cementerio no albergaba mausoleos ni tumbas de mayor rango. Todos los flancos de enterramiento se relacionaban por igual con el centro sagrado.

Entre la pradera central y la banda de tumbas, un anillo de calles pavimentadas organizaba las circulaciones en esvástica. Se trata del recorrido ceremonial por el que el día del entierro discurre el cortejo desde el aula de funerales situada en el edificio que incluye el portal de entrada. En uno de los ángulos de este recorrido, en proyecto había una capilla católica —el único edificio religioso del recinto— que no se llegó a construir. En su lugar, una cruz se levantó sobre el césped como fondo de perspectiva.

Como estaba previsto, con el tiempo, el aumento de enterramientos ha colmatado la banda perimetral y ha llevado a ocupar con tumbas parte del vacío central. El cementerio, como la propia ciudad de Hilversum, está abocado a crecer dentro de sus propios límites, contenidos en un cinturón arbóreo.

La monumentalidad del recinto se confió a la vegetación. Como Dudok defendió:

Construimos tanto con plantas y árboles como lo hacemos con ladrillos y piedras. Este contraste magnífico entre la vegetación y la piedra será el tema más importante del urbanismo moderno. (...) la relación entre la ciudad pétrea y sus venas de vegetación (plantea) un problema espacial de posibilidades ilimitadas¹⁰.

La monumentalidad del recinto se confió por tanto no a la edificación —apenas unos modestos volúmenes de color claro que formaban el antecementerio— sino a unas plantaciones elegidas para subrayar la jerarquía de recorridos y estancias y la importancia de la pradera central. Los robles de hoja roja (*Quercus coccinea*), de mayor altura, hacían visible el anillo de avenidas en esvástica que rodea el vacío central; a su alrededor, las estancias rectangulares de tumbas se delimitaron con setos recortados de tejo (*Taxus baccata*), los caminos perpendiculares al anillo central que dan acceso a estas manzanas de tumbas se delinearon con dobles hileras de abedules (*Betula pendula*) de troncos plateados y follaje dorado verdoso. El encuentro de estos caminos con el anillo central se articuló en pequeñas placetas en las que se ubicaron dos arces (*Acer platanooides*). Una alineación de sóforas (*Sophora japonica pendula*) daba acceso a los cuadros de tumbas del lado este, más estrechos y rematados por un sauce (*Salix vitellina pendula*). Envolviendo el conjunto, un seto de haya blanca (*Carpinus betulus*) definía el cementerio como una entidad autónoma, aunque intrínsecamente ligada al distrito norte.

El color del follaje fue elegido intencionalmente para subrayar la jerarquía espacial, de la misma manera que en el ayuntamiento o las escuelas el arquitecto eligió el ladrillo y las piezas de cerámica vidriada. En el recinto funerario, el rojo de las cosocojas identificaba el anillo principal, el marrón de sóforas y arces, los umbrales de los recintos de tumbas y, el amarillo, el árbol solitario que presidía el ángulo nordeste de la pradera central y los sauces que remataban los cuadros de tumbas del flanco oriental. De esta manera la vegetación visualizaba desde la dimensión vertical la jerarquía desplegada en planta.

10. Willem M. Dudok, "Thoughts on Town-Planning," conferencia transcrita en R. M. H. Magnée, *Willem Marinus Dudok* (Amsterdam: G. Van Saane, 1954), 146.

Por tanto, tanto la ciudad como la necrópolis se concibieron como una ciudad-jardín racionalizada que rota de forma centrífuga respecto a un centro. Este centro afirmaba su sacralidad estando presente pero, a la vez, al margen del tránsito. El cementerio desempeñaba el mismo papel en el distrito que la pradera central jugaba en el propio cementerio: era el centro y la razón de ser del espacio a su alrededor, un recuerdo silencioso y solemne de la muerte desde el epicentro de la vida diaria.

El cementerio en la monumentalización de la ciudad: Francisco Salamone y sus intervenciones en Azul, Argentina

Al contrario que Jože Plečnik y Willem M. Dudok, Francisco Salamone (1897-1959) no tuvo oportunidad de determinar el plan urbanístico de las ciudades en las que intervino pero, a través de los equipamientos que construyó, contribuyó a monumentalizar la trama anónima de los pueblos de la Pampa, otorgando a sus cementerios un protagonismo que no habían tenido hasta entonces.

Nacido en Sicilia y emigrado de niño a Argentina, Francisco Salamone se formó como arquitecto e ingeniero en la Universidad de Córdoba, en 1920, y empezó su andadura profesional en Villa María, localidad próxima a este centro¹¹. Sin embargo, no fue hasta que se trasladó a Buenos Aires en 1935 que su carrera tomó un nuevo rumbo. Frente al telón de fondo de la crisis económica posterior al crack de 1929, la capital acogía a los más destacados exponentes de las vanguardias europeas: Filippo Tommaso Marinetti, Alberto Sartoris y Le Corbusier, entre otros, dictaron conferencias en la ciudad y dejaron huella en la cultura arquitectónica de aquellos años¹². Allí, Salamone conoció al médico y político del Partido Conservador Manuel Fresco (1888-1971), quien fue gobernador de la provincia de Buenos Aires durante la llamada Década Infame, el periodo de la historia argentina iniciado en 1930 con el golpe de estado que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen, y terminó con la Revolución de 1943, que eventualmente dio paso al gobierno de Juan Domingo Perón. Fresco, admirador de Mussolini y defensor de la eugenesia promovida por los fascismos europeos, propuso un ambicioso plan para reformar la provincia de Buenos Aires basado en el fomento de la familia tradicional y su arraigo a la tierra, con el objeto de frenar la inmigración masiva hacia la capital y las

11. Juan Ignacio Ruffa, *Francisco Salamone: cine y eugenesia en la obra pública bonaerense* (Buenos Aires: Sociedad de Arquitectos, 2013), 11-13.

12. Jorge Francisco Liernur y Pablo Psechepiurca, *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008).

revueltas de las clases populares. Este plan tenía un importante pilar en las obras públicas que se promovieron para monumentalizar multitud de pequeñas poblaciones del interior que habían sido fundadas en la Pampa como fuertes de resistencia frente a la población indígena en el siglo XIX.

Francisco Salamone fue el encargado de dar forma arquitectónica al programa político de Fresco y, entre 1936 y 1940, dotó de una identidad distintiva a más de treinta poblaciones de la provincia¹³. Como complemento a la actividad de Salamone, Manuel Fresco encomendó a Alejandro Bustillo (1889-1982), arquitecto y hermano del entonces ministro de Obras Públicas, las construcciones más elaboradas destinadas a fomentar el turismo de élite en ciudades de mayor tamaño, como Mar del Plata¹⁴.

Manuel Fresco lanzó así un ambicioso plan para dotar a las localidades rurales de la provincia de Buenos Aires de infraestructura hidráulica y viaria, de viviendas económicas, escuelas, cárceles y dotaciones administrativas e industriales. Su intención era crear actividad e identidad en las poblaciones del interior para frenar la emigración a la capital que impedía el crecimiento de éstas. Se trataba de impulsar la economía y la industria agropecuarias y el trabajo local, pero también, de fomentar la identificación con el lugar a través de sus instituciones públicas y del arraigo a la tierra. Estos tres pilares del programa se hicieron visibles con la construcción de mataderos —para generar puestos de trabajo ligados a la industria cárnica— con la edificación de sedes y delegaciones consistoriales—para subrayar la importancia del poder local— y cementerios —para fomentar los vínculos familiares con cada población—. Todas las nuevas construcciones debían contribuir a asociar el nuevo orden político con el progreso y con el papel protector y tutelar del estado.

El encargado de dar forma a tan ambicioso programa fue Francisco Salamone, quien entre 1936 y 1940 trazó redes de caminos entre los 110 municipios de la provincia y dotó de una imagen distintiva a las poblaciones de la Pampa, hasta entonces caracterizadas por sus construcciones anónimas de baja altura distribuidas en una retícula indiferenciada. Aunque, en general, no pudo intervenir en sus trazas, Salamone otorgó al espacio urbano de un nuevo sentido al subrayar con una arquitectura monumental los puntos neurálgicos de la ciudad que representaban el nuevo orden político: los parques y plazas, como símbolo del espíritu comunitario, las sedes municipales,

13. María Dolores Béjar, "El gobierno de Manuel Fresco. Entre la justicia social y el fraude patriótico," *Cuadernos del CISH*, no. 2-3 (1997): 79-124.

14. Jorge Ramos, "Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa," en *Seminario de Crítica del IAA FADU UBA* (abril 1993), s. p.

como representación del poder local, los mataderos, como emblema de la capacidad productiva de la región, y los cementerios, como depositarios de la memoria individual y colectiva.

Esta nueva identidad local se plasmó en el espacio público mediante la creación de plazas y parques ornamentados con un amplio repertorio de mobiliario urbano —banco, fuentes, luminarias, etc.— realizado en hormigón con un renovado lenguaje formal, a medio camino entre el *Art-Decó* y el futurismo. Pero, además, el paisaje llano de la Pampa y la arquitectura horizontal de su caserío se acentuó mediante los elementos verticales introducidos en las tres dotaciones principales: las sedes municipales, los mataderos y los cementerios.

En el caso de los palacios municipales, situados, como en las ciudades coloniales, en la plaza principal, este elemento vertical adoptó la forma de una torre que indefectiblemente adquiriría una altura superior a la de la iglesia. El poder civil quedaba así por encima del poder religioso, en unas estructuras de formas abstractas que, sin embargo, corroboraban una composición simétrica de la planta¹⁵. Con configuraciones diversas, estas torres portaban con frecuencia relojes desde los que controlar temporalmente las actividades de la comunidad.

En cuanto a los mataderos, éstos respondían al deseo del gobernador Manuel Fresco de relanzar al país como potencia agropecuaria en la escena internacional y debían ser la expresión de la máxima eficiencia. Su expresión formal respondía estrictamente a las exigencias recogidas en su organización funcional y buscaba transmitir una imagen de eficacia e higiene. Situados a las afueras de las poblaciones, su presencia era visible desde el casco urbano pero, también, constituían un gesto de bienvenida en la distancia a los que llegaban de fuera. Aquí, el elemento vertical lo formaba el depósito de agua necesario para la instalación, la justificación perfecta para romper la línea del horizonte. Con frecuencia, este acento vertical se enfatizaba con la inserción en la fachada de una tipografía escultórica, heredera de las vanguardias europeas.

Los cementerios fueron la tercera piedra angular de la nueva imagen de estas poblaciones. Su ubicación y distribución ya estaba definida en la mayoría de los casos y el arquitecto se limitó a ampliar la trama de tumbas y a monumentalizar sus instalaciones,

15. Ruffa, *Francisco Salamone*, 145-146.



Fig. 9. Francisco Salamone, Cementerio Municipal, 1936-1940. Azul. Fotografía: Google Maps.

aunque en muchos casos transformó su jerarquía para resituar y dar un nuevo protagonismo al portal de entrada en la escena urbana¹⁶.

Este fue el caso de la localidad de Azul, situada a 300 km al suroeste de Buenos Aires. Declarada ciudad en 1895, su trama urbana materializa a menor escala la retícula ortogonal que ordena los campos de cultivo circundantes, cuya regularidad es tan solo interrumpida por el trazado sinuoso del arroyo que, con sus flores azules, dio nombre al asentamiento. Cuando, en 1936, Salamone fue invitado a intervenir en la ciudad, ésta contaba con un perfil homogéneo y tendido, formado por construcciones de dos o tres alturas, en resonancia con el paisaje horizontal de la Pampa. Entre el caserío anónimo destacaban las instituciones propias de la sociedad próspera que se había ido consolidando desde finales del siglo XIX: las sedes del Banco Comercial y del Banco de la Nación Argentina, la Biblioteca Popular, el Teatro Español y, muy notablemente, la Catedral de Nuestra Señora del Rosario que, desde su inauguración en 1906, rasgó con su aguja neogótica la silueta apaisada de la localidad¹⁷. Sin llegar a transformar su trazado

16. René Longoni y Juan Carlos Moltoni, *Francisco Salamone* (Buenos Aires: ARQ Diario de Arquitectura Clarín, 2014), 92-111.

17. Eduardo Agüero Mielhuerry, "Reseña histórica de Azul," Hemeroteca Juan Miguel Oyaharte, Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco,

urbano, Salamone tuvo la oportunidad de introducir una serie de acentos visuales que confirieron a otro tipo de dotaciones más utilitarias un nuevo protagonismo y dotaron a la localidad de una imagen distintiva, que hacía visible el programa ideológico de Fresco (Fig. 9).

En el caso de Azul, estos acentos fueron la plaza junto al palacio municipal, el parque, el matadero, y el cementerio.

La plaza dotaba de una nueva relevancia al palacio municipal, construido en 1886 por suscripción popular sobre la ubicación del Fuerte San Serapio¹⁸. Esta fortificación militar había sido establecida en 1832 y fue el punto de partida de la ciudad, trazada a su alrededor a partir de lotes de 50 por 50 varas rodeados por un foso¹⁹. La plaza propuesta por Salamone ocupaba una manzana vacía delante del ayuntamiento, que mediaba entre éste y la catedral y el Teatro Español, situados enfrente. El diseño de la plaza corroboraba la simetría del palacio municipal con un trazado biaxial subrayado con cuadros de plantación igualmente simétricos, en una composición no muy diferente a la planteada por Salamone en la plaza del Centenario de Villa María²⁰. Sin embargo, el despiece del suelo, en bandas zigzagueantes en blanco, negro y gris, proporcionaban un telón de fondo geométrico y abstracto para los bancos, las luminarias y demás mobiliario urbano diseñado por Salamone. En el centro, el monumento dedicado al General San Martín corroboraba el trazado *Beaux-Arts* de este espacio público materializado con el repertorio formal de las vanguardias.

Desligado del casco urbano, a unos 3 km del centro, Salamone construyó también el matadero (1937-1939). Esta instalación de planta simétrica, definida a partir de las funciones derivadas del procesado de la carne, irrumpía en el paisaje horizontal de la Pampa con una torre de 18 metros de altura que se adelantaba sobre el cuerpo principal para configurar el pórtico de entrada. De silueta apuntada y perfil curvo, la torre trasladaba a un entorno rural gestos ensayados por arquitectos como Erich Mendelsohn en sus proyectos para Berlín tan solo unos años antes.

consultado el 18 de agosto de 2023, <https://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/145>.

18. Alberto Sarramone, *Historia del antiguo pago de Azul* (Azul: Editorial Biblos, 1997).

19. Miguel Mugueta y Marcela Guerci, "Recursos, poder y representación popular en un espacio sin escrituras," *Gazeta de Antropología* 26, no. 1 (2010): 1-11, <https://doi.org/10.30827/Digibug.6796>.

20. Longoni y Moltoni, *Francisco Salamone*, 24.

El cementerio contribuyó a esta triangulación del espacio urbano a partir de hitos visuales con un nuevo portal que Salamone trasladó a la esquina suroeste del recinto. De esta manera, la cara más representativa del camposanto se orientaba hacia el centro virtual de la ciudad, señalado por la torre del palacio municipal. El cementerio original ya estaba en funcionamiento en 1854 y fue bautizado inicialmente como Cementerio Central y luego como Cementerio Único, tras la clausura en 1951 del Cementerio Oeste, destinado a aquellos que no podían pagar su sepultura²¹. El Cementerio Central, que vino a suplementar las plazas de enterramiento ofrecidas por el primer camposanto habilitado junto a la iglesia, se inscribía en la retícula de manzanas regulares que ordenaba la ciudad y trasladaba a su interior esta trama geométrica para la ordenación de las tumbas. Los dos ejes principales determinaban la ubicación de los mausoleos, configurando una cruz que fue desdibujándose con sucesivas ampliaciones para otorgar mayor relevancia al eje nordeste-suroeste. La ampliación situada en el extremo suroeste es la que se corresponde con la intervención de Salamone, que aportó un nuevo portal, dependencias administrativas, la capilla, el depósito y el crematorio²². Ubicada en una zona dedicada a mausoleos, su intervención supuso desviar el eje principal en diagonal para encontrarse con el nuevo portal. Éste afirmaba su presencia en la escena urbana girando 45° respecto a las directrices homogéneas de la retícula de calles y se imponía en su perfil horizontal con una tipografía monumental que anunciaba el cometido de la institución con las siglas RIP (del latín, *Requiescat In Pace*, descanse en paz). Esta integración de la tipografía en la composición de las fachadas ya había sido usada por las vanguardias europeas en proyectos como la tribuna de Lenin (1920), de El Lissitzky, o la sede la Bauhaus en Dessau (1925-1926), de Walter Gropius. En el cementerio de Azul, el volumen prismático de la letra I se subrayó con la cruz situada sobre el mismo, que aumentaba su altura y, además, su importancia se resaltó anteponiendo a este cuerpo la escultura monumental de un ángel de factura facetada que recuerda a ciertas obras del futurismo italiano (Fig. 10). De esta manera, la trama anónima y homogénea de la ciudad adquirió un carácter monumental y focalizado en las instituciones que sustentaban el programa político de Manuel Fresco: la protección del estado a través del poder municipal, la producción agraria como base del poder económico del país y el vínculo con la tierra y con la patria a través de ese lugar de la memoria que es el cementerio.

21. Enrique C. Rodríguez, "La muerte y sus circunstancias," Hemeroteca Juan Miguel Oyaharte, Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco, consultado el 18 de agosto de 2023, <https://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/63>.

22. Alejandro Novakovsky, Felicidad París, y Silvia Roma, eds., *Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires: Reconocimiento patrimonial de su obra* (Tandil: Grafikart, 2001), 188.



Fig. 10. Francisco Salamone, portal del Cementerio Municipal de Azul, 1936-1940. Fotografía: Elciri-Wikipedia.

Memento Mori: la conmemoración en el espacio urbano

Por tanto, mientras en el congreso del CIAM de 1933 se reflexionaba sobre la ciudad funcional y se proponía una urbe planteada exclusivamente a partir de parámetros utilitarios, que ignoraba las funciones simbólicas y conmemorativas propias de cualquier asentamiento humano, otros arquitectos ponían en práctica propuestas que tenían su centro de gravedad en ese espacio simbólico y conmemorativo por excelencia que es el cementerio²³. Sin desdeñar la aportación de las vanguardias artísticas y de paradigmas como la ciudad-jardín, Jože Plečnik en Liubliana, Willem M. Dudok en Hilversum y Francisco Salamone en Azul y otras ciudades de la provincia de Buenos Aires optaron por otorgar un renovado protagonismo a los espacios de la memoria en la ciudad, recuperando con estrategias diversas la presencia que las instituciones funerarias habían perdido con las reformas ilustradas en la ciudad de los vivos y que los primeros planteamientos del urbanismo del Movimiento Moderno estaban dispuestos a perpetuar.

Así, en Liubliana, dos cementerios forman el inicio y el fin de lo que habría sido el eje principal de su extensión, en el que habrían de agruparse las instituciones clave de la vida ciudadana.

23. Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000), 73-90.

En Hilversum, el Noorderbegraafplaats constituye hasta hoy el centro de gravedad del distrito norte: un espacio sagrado y un pulmón verde que se rodea sin ser atravesado y que organiza a su alrededor las unidades vecinales en las que transcurren las actividades cotidianas. Finalmente, en Azul, el cementerio municipal afirma con su portada monumental su presencia en un horizonte urbano de construcciones residenciales y establece desde su escala y el elemento vertical de su portada un diálogo distante con la torre del matadero y la del palacio municipal existente²⁴, los otros equipamientos que confirieron una imagen distintiva a un caserío hasta entonces acentuado por las instituciones propias de la sociedad burguesa del cambio de siglo, como la catedral, el teatro o las sedes bancarias.

Por tanto, entre estas tres ciudades distantes se dieron unas circunstancias particulares alrededor de los años 1930 —su tamaño medio, la necesidad de adquirir una identidad propia y la adjudicación al mismo arquitecto del proyecto del cementerio y de su entorno urbano— que ofrecieron la oportunidad de plantear una relación singular y más íntima entre la ciudad y el espacio funerario. Estas propuestas de los años 1930 suponen, por tanto, una experiencia excepcional de recuperación de la memoria colectiva en el ámbito cotidiano, que se había perdido con las reformas higienistas tras la Revolución Industrial y no se volvió a recuperar en los planteamientos iniciales de la ciudad moderna.

Referencias

Fuentes documentales

Vrt Arhitehturni Muzej de Liubliana.
Streekarchief voor het Gooi en de Vechtstreek, Hilversum.

Fuentes bibliográficas

Andrej Hrausky, Janez Koželj, y Damjan Prelovšek, Plečnik's Ljubljana. *An Architectural Guide*. Liubliana: Dessa, 1997.
Agüero Mielhuerry, Eduardo. "Reseña histórica de Azul." Hemeroteca Juan Miguel Oyaharte, Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco. Consultado el 18 de agosto de 2023. <https://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/145>.

24. El palacio municipal fue proyectado por el arquitecto Juan Martín Burgos y llevado a cabo con transformaciones por José Caputi entre 1881 y 1884. Augusto Rocca, *Historia de la arquitectura de Azul: la estética señorial de una ciudad de las pampas* (Azul: Editorial Azul, 2014).

- Béjar, María Dolores. "El gobierno de Manuel Fresco. Entre la justicia social y el fraude patriótico." *Cuadernos del CISH*, no. 2-3 (1997): 79-124.
- Etlin, Richard. *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984.
- Gravagnuolo, Benedetto. *Historia del urbanismo en Europa (1750-1960)*. Madrid: Akal, 1998.
- Hrausky, Andrej, Janez Koželj, y Damjan Prelovšek. *Plečnik's Ljubljana. An Architectural Guide*. Ljubliana: Dessa, 1997.
- Longoni, René, y Juan Carlos Moltoni. *Francisco Salamone*. Buenos Aires: ARQ Diario de Arquitectura Clarín, 2014.
- Liernur, Jorge Francisco, y Pablo Psechepiurca. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina, 1924-1965*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Magnée, Robert M. H. *Willem Marinus Dudok*. Amsterdam: G. Van Saane, 1954.
- Mugueta, Miguel, y Marcela Guerci. "Recursos, poder y representación popular en un espacio sin escrituras." *Gazeta de Antropología* 26, no. 1 (2010): 1-11. <https://doi.org/10.30827/Digibug.6796>.
- Mumford, Eric. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.
- Mumford, Lewis. "The Death of the Monument." En *Circle: International Survey of Constructive Art* (London: Faber and Faber, 1937), 263-270.
- Novakovsky, Alejandro, Felicidad Paris, y Silvia Roma. *Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires: Reconocimiento patrimonial de su obra*. Tandil: Grafikart, 2001.
- Prelovšek, Damjan. *Jože Plečnik 1872-1957: Architectura Perennis*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1997.
- Ramos, Jorge. "Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa." En *Seminario de Crítica del IAA FADU UBA*, abril 1993, s. p.
- Rocca, Augusto. *Historia de la arquitectura de Azul: la estética señorial de una ciudad de las pampas*. Azul: Editorial Azul, 2014.
- Rodríguez, Enrique C. "La muerte y sus circunstancias." Hemeroteca Juan Miguel Oyaharte, Biblioteca Popular Bartolomé J. Ronco. Consultado el 18 de agosto de 2023. <https://www.hemerotecadeazul.com.ar/index/articulo/id/63>.
- Ruffa, Juan Ignacio. *Francisco Salamone: cine y eugenesia en la obra pública bonaerense*. Buenos Aires: Sociedad de Arquitectos, 2013.
- Sarramone, Alberto. *Historia del antiguo pago de Azul*. Azul: Editorial Biblos, 1997.
- Van Bergeijk, Herman. *Willem Marinus Dudok. Architect-stedebouwkundige 1884-1974*. Naarden: V+K Publishing, 1995.



Fachada lateral del tanatorio Ronda Urbana SE-30. © Fotografía: David Dal Castello, 2022.

El nacimiento del tanatorio. Industria y arquitectura funeraria en España (1950-2000)

The Birth of Tanatorio. Funeral Industry and Architecture in Spain (1950-2000)

David Dal Castello

Universidad de Buenos Aires, Argentina

david.dalcastello@fadu.uba.ar

0000-0001-9293-4131

Recibido: 14/03/2023 | Aceptado: 10/08/2023

Resumen

El objeto de estudio de este artículo es el tanatorio, un tipo de edificio funerario relativamente reciente que emergió de la creciente institucionalización de las empresas de pompas fúnebres durante la segunda mitad del siglo XX, y de la privatización de los servicios municipales ocurrida desde la década de 1990. Advertimos que en el marco de aquellos procesos se generaba un mutuo beneficio: mientras el negocio se renovaba con los nuevos edificios, las arquitecturas modernas encontraban una oportunidad de incursionar en un campo poco explorado. El estudio de estos nuevos programas arquitectónicos permite ampliar el conocimiento de los lugares de la muerte en las ciudades más allá de los cementerios, problematiza la incidencia de la industria funeraria en la cultura urbana, y sitúa el debate en torno a la idea de carácter en los edificios para la muerte.

Abstract

The object of study of this article is the tanatorio, a relatively recent funeral type of building that emerged from the growing institutionalization of undertakers during the second half of the 20th century, and from the privatization of municipal services that occurred since the 1990s. We noticed that within the framework of those processes a mutual benefit was generated: while the business was renewed with new buildings, modern architectures found an opportunity to venture into a little explored field. The study of these new architectural programs allows us to broaden our knowledge of places of death in cities beyond cemeteries, problematizes the incidence of the funeral industry in urban culture, and situates the debate around the idea of character in buildings for death.

Palabras clave

Tanatorios
España
Siglo XX
Empresas funerarias
Cultura funeraria urbana
Carácter arquitectónico

Keywords

Tanatorios
Spain
20th Century
Funeral Companies
Urban Funerary Culture
Architectural Character

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Dal Castello, David. "El nacimiento del tanatorio. Industria y arquitectura funeraria en España (1950-2000)." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 382-402. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8120>.

© 2023 David Dal Castello. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción. Las concomitancias de la muerte

Al día siguiente no murió nadie. El hecho, por absolutamente contrario a las normas de la vida, causó en los espíritus una perturbación enorme, efecto a todas luces justificado, basta recordar que no existe noticia en los cuarenta volúmenes de la historia universal, ni siquiera un caso para muestra, de que alguna vez haya ocurrido un fenómeno semejante, que pasara un día completo, con todas sus pródigas veinticuatro horas, contadas entre diurnas y nocturnas, matutinas y vespertinas, sin que se produjera un fallecimiento por enfermedad, una caída mortal, un suicidio conducido hasta el final, nada de nada, como la palabra nada.¹

Como una provocación al deseo por la vida eterna, *Las intermitencias de la muerte* de José Saramago plantea un presente distópico donde la ausencia de muertes se convierte en la mayor catástrofe urbana, social, y, sobre todo, económica, en lo que respecta específicamente al ramo funerario. Más allá de lo ficcional, es un reflejo de los albores del cambio de siglo, donde la industria funeraria transformaba los espacios y los rituales en la península, tanto como en otras latitudes.

A fines de la década de 1940 regía en Sevilla un reglamento municipal que se proponía ordenar el establecimiento de Pompas Fúnebres². Allí se prescribían las incumbencias operativas y administrativas que debían cumplir las empresas. Incluían esencialmente las históricas tareas administrativas, los traslados y la sepultura. Se exigía además que cada empresa debía contar con un edificio propio –punto de inflexión hacia un proceso de institucionalización de los servicios–, y de la introducción de nuevos programas arquitectónicos que años más tarde incorporarían, además, salas de velatorio. En 1950 la empresa de Pompas Fúnebres La Nueva S.L. contrató al arquitecto Alberto Balbontín de Orta para el proyecto de su edificio, en un terreno ubicado entre las calles Sánchez Pizjuan y Doctor Fedriani, cercano al Cementerio de San Fernando. Diez años más tarde, en otro punto de España, el Ayuntamiento aprobaba los planos para el nuevo edificio del Servicio Municipal de Pompas Fúnebres de Barcelona, que posteriormente recibiría –y fijaría– el nombre de tanatorio. El primero de una larga serie, que incluía oficinas administrativas, salas tecnificadas para la preparación y conservación de cadáveres, salas de reuniones, bar, capillas, cocheras y, principalmente, salas velatorias, espacios que venían a reemplazar la intimidad de

* Este trabajo fue realizado en el marco de una estancia de investigación en Sevilla, gracias a una beca de movilidad AUIP, con el aval institucional de la Universidad de Sevilla, entre abril y junio del 2022.

1. José Saramago, *Las intermitencias de la muerte* (Colombia: Alfaguara, 2005).
2. Proyecto para la construcción de almacenes y cocheras para la empresa pompas fúnebres “la nueva” sociedad limitada, Negociados de cementerios, 1947, Expediente no. 148, Archivo Municipal de Sevilla, Sevilla.

la sala doméstica. Y, por último, en el año 2000, el ayuntamiento de Sevilla otorgó licencia de ocupación al nuevo tanatorio de La Nueva S.L, construido en un terreno sobre la Ronda Urbana SE-30, adyacente al Cementerio de San Fernando y al Hospital de San Lázaro.

Las fechas 1950, 1960 y 2000 balizan el ciclo de institucionalización de una creciente industria funeraria privada en España, sumamente dinámica, constituida por capitales locales e internacionales, que contribuyó a redefinir los espacios rituales. La incidencia del modelo de negocios norteamericano se imponía desde mediados del siglo XX, dentro y fuera del país. Sus efectos se advierten tempranamente, en el primer tanatorio de Barcelona de 1968, o en la vecina Francia, desde 1970. A lo largo de los años, el negocio ha ido prosperando exponencialmente. En el año 2001, la sociedad española Intur, adquirió un alto porcentaje accionario de la firma norteamericana Stewart Enterprises, que controlaba buena parte del mercado.

Industria funeraria y arquitectura fueron a la vez actores y vehículo del generalizado distanciamiento sociocultural ante la muerte que advertían las Ciencias Sociales desde 1950. Y en lo particular trabaron una singular relación de mutuo beneficio mediante la cual las arquitecturas contribuyeron a la renovación del negocio, y las empresas, a que la modernidad arquitectónica pudiera desarrollarse en un territorio hasta el momento poco explorado. En ese escenario, discutiremos la incidencia del negocio funerario en la cultura urbana y el problema del carácter arquitectónico asumiendo con Germain Boffrand, que “no basta con que un edificio sea bello, debe ser agradable, y que el espectador sienta el carácter que debe imprimir, de suerte que sea riente en aquellos a los que se debe imprimir alegría y que sea serio y triste en aquellos a los que se debe imprimir respecto o tristeza”³.

1950. Establecimiento de pompas fúnebres

En una carta enviada al Delegado de Cementerios de Sevilla, con fecha 15 de marzo de 1948, se denunciaba a las empresas Pompas Fúnebres de Sevilla S.L y a la aseguradora M.U.M.S.A por una desinteligencia que hizo demorar el entierro de un vecino:

3. Werner Szambien, *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la Arquitectura en la Época Clásica 1550-1800* (Madrid: Akal, 1993), 236; Anthony Vidler, “The idea of Type,” *Oppositions*, no. 8 (1977): 95-115 y 147-150.

Todo al parecer estaba ya dispuesto pues los no pocos asistentes al entierro esperaban que se levantara el cadáver para salir. Más pasaron tres cuartos de hora completos y cabales cuando se presentó el coche fúnebre trayendo el féretro. Sin embargo no se pudo verificar entonces el entierro porque resultó ser pequeña la caja, y así hubieron de ir por otra. A las cuatro subí a la habitación donde tenían los familiares el cadáver, recé un responso y me retiré a la parroquia (...)⁴.

Además de la denuncia propiamente dicha, el texto permite confirmar la permanencia de los velorios domésticos, y las limitadas para el momento actuaciones de las empresas de pompas fúnebres, que solían ocuparse de la conducción el féretro a la parroquia y luego de la misa directo al cementerio⁵.

A raíz de los nuevos descubrimientos científicos y de técnicas de embalsamamiento, la base trigésimotercera de la *Ley de Bases de Sanidad Nacional* española de 1944 buscaba actualizar las disposiciones para la Policía Sanitaria Mortuoria. Allí se fijaban detalles para el embalsamamiento y conservación de los cadáveres, que debían ser "ejecutados por personal médico y con la intervención y vigilancia de la autoridad sanitaria o su designación"⁶. Sin embargo, habría que esperar 17 años para la aprobación del Reglamento de Policía Sanitaria Mortuoria, donde se obligaba que los cadáveres debían permanecer en el domicilio mortuario hasta después de confirmada oficialmente la defunción, y de la expedición de la correspondiente licencia de enterramiento⁷.

A diferencia de la autonomía y protagonismo que los profesionales norteamericanos habían ganado durante esos años⁸, en España la medicina mantenía autoridad sobre las tareas de embalsamamiento, y en las poco frecuentes pero ya presentes tareas de

4. Negociados de cementerios, 1947, Expediente N.º 82, Sección 4, 1948, Archivo Municipal de Sevilla, Sevilla. Acerca de las costumbres españolas de contratación de seguros de sepelio en vida, ver Raquel Vidales, "Toda una vida pagando el funeral," *El País*, 31 de octubre de 2013, consultado el 22 de mayo de 2022, https://elpais.com/sociedad/2013/10/31/actualidad/1383255311_752202.html.
5. Para un estudio teórico e histórico del pasaje entre los espacios domésticos y las nuevas casas funerarias ver, David Dal Castello, *La ciudad circular. Espacios y territorios de la Muerte en Buenos Aires, 1868-1903* (Buenos Aires: Serie Tesis del IAA, 2017).
6. Ley de Bases de Sanidad Nacional, del 25 de noviembre de 1944, *Boletín Oficial del Estado*, no. 331, 8935.
7. Decreto 2569/1960, del 22 de diciembre de 1960, *Boletín Oficial del Estado*, no. 16, 1961, 863 (documento por el que se aprueba el Reglamento de Policía Sanitaria Mortuoria); Decreto 2569/1960, del 22 de diciembre, Sección IV, Capítulo II, título II, artículos 13 a 14, 863.
8. La tanatopraxia norteamericana surgida de los descubrimientos el Antiguo Egipto y en circunstancias de la Guerra Civil, bajo la promesa de conservar los cuerpos para facilitar su exhibición -incluso como si aún estuvieran vivos- en nuevos espacios que a menudo reproducían las características domésticas. Su función profiláctica fue por mucho tiempo uno de los argumentos centrales, aunque es una hipótesis sumamente discutida, aún en la actualidad. El negocio en Estados Unidos habría comenzado con la figura del *undertaker*, artesano que por las noches era contratado para preparar el cuerpo en casa del difunto. Así, la incipiente profesión comenzaba a reemplazar los trabajos que poco tiempo atrás hacían los familiares, así como a opacar el protagonismo de los médicos. A raíz de estos cambios técnicos y culturales, las *Modern Funeral Home* se institucionalizaron sin mayores cambios entre las décadas de 1920 y 1970. Virginia Beard y William Burger, "Change and innovation in the funeral industry: A typology of motivations," *Omega Journal of Death and Dying* 75, no. 1 (2017): 47-68; Gary Laderman, *Rest in peace. A cultural history of death and the Funeral Home in Twentieth-Century America* (New York: Oxford University Press, 2003).

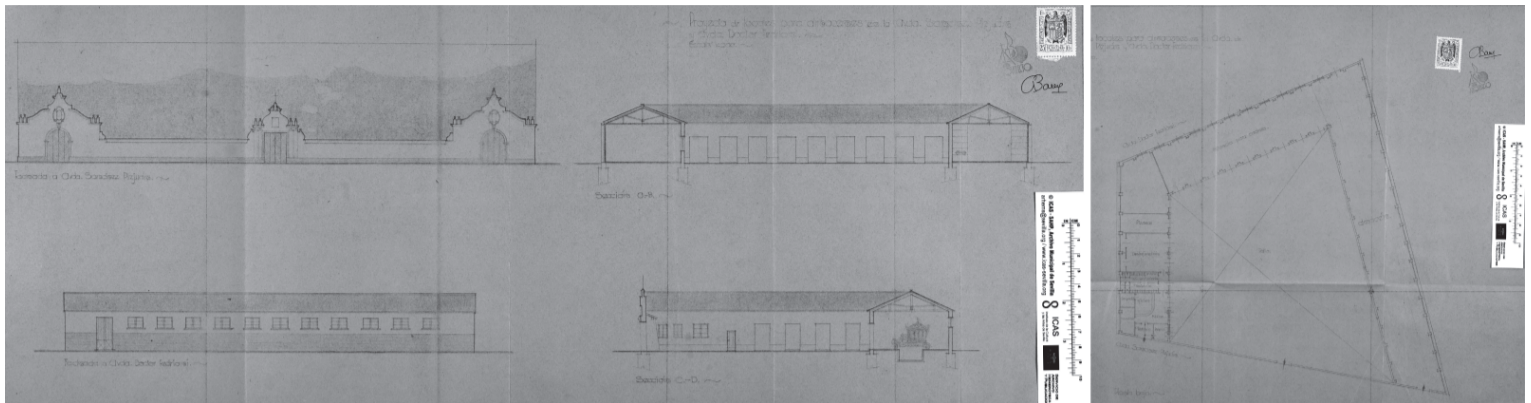


Fig. 1. Alberto Balbontín Orta, proyecto para La Nueva S. L, planta y vista de la fachada principal sobre la calle Pizjuán, y planta de conjunto, 1950, Sevilla. Imágenes cedidas por el Archivo Municipal de Sevilla. Negociado de cementerios 1951, Expediente N.º 51, A-4441.

tanatoestética⁹. Las incumbencias de las empresas mortuorias eran esencialmente garantizar las condiciones sanitarias y los medios físicos para los traslados. En ese sentido, se exigía que toda población mayor a 10000 habitantes debía contar con al menos una empresa funeraria, que disponga de personal idóneo, vehículos para el traslado “apropiados a la dignidad, respeto y decoro de la persona humana”, féretros, material fúnebre necesario y medios adecuados para la desinfección. En todos los casos, las empresas –que podían ser municipales o privadas–, eran sometidas a la inspección periódica por la Jefatura Provincial correspondiente¹⁰.

Debido a estas disposiciones nacionales, y a la letra específica del Reglamento Municipal vigente en Sevilla, Pompas Fúnebres La Nueva S.L contrató en 1950 al arquitecto Alberto Balbontín de Orta para realizar la “construcción (...) de naves destinadas a almacenes, garages, cocheras y todas las demás dependencias anejas a estos servicios” (Fig. 1). La empresa contaba con un terreno muy bien ubicado, entre las calles Sánchez Pizjuan y Doctor Fedriani, cercano al Cementerio de San Fernando. Con un esquema en forma de U, la propuesta de Balbontín de Orta consolidaba los bordes del terreno con una tira de locales administrativos, sanitarios, y, principalmente, espacios de cocheras para carruajes. La fachada era discreta y rememoraba las construcciones tradicionales hispalenses, aunque por sus características globales podría recordar la vista de un cementerio latino. Del proyecto no se conoce más que los planos y textos que acompañan al expediente, y es muy posible que no haya llegado a iniciarse su

9. “Si por cualquier causa hubiera de hacerse la operación de modelado del rostro o busto de un cadáver, será llevada a efecto por técnicos especialistas y con la colaboración de un médico (...) requerirá la confirmación de los familiares (...) y la previa autorización del Jefe provincial de Sanidad,” en Decreto 2569/1960, del 22 de diciembre, Sección IV, Capítulo II, título II, artículos 13 a 14, 863.

10. Decreto 2569/1960, del 22 de diciembre, Sección IV, capítulo II, título II, artículos 13 a 14. Título IV, capítulo único *Féretros, vehículos y empresas mortuorias*, artículos 46 al 48, 863-866.

construcción. Aun así, aquellos materiales son el indicio palmario de un negocio en vías de consolidación.

La Ley de 1944 y los posteriores Reglamentos de 1960 y 1974 colaboraron a sostener la domesticidad de los rituales funerarios, y la voluntad, a nivel nacional, de unificar criterios para garantizar la salud de las ciudades¹¹. Es de suponer que aquellas nuevas disposiciones también hayan provocado otros efectos indirectos, como la necesidad de que los cementerios actualicen sus propios reglamentos a las condiciones vigentes. A pesar de los cambios socioculturales de las décadas posteriores, los velatorios en las casas se mantuvieron durante mucho tiempo. En efecto, una nota periodística de 2010 advertía, con cierta sorpresa, el reciente cambio en las costumbres de velar en las casas, motivado, precisamente, por la emergencia de los tanatorios desde los años 1990¹².

1960. Industria funeraria

Con el título *Un lugar para morir*, el número 17 de la *Revista CAU* de 1973¹³ advertía transformaciones en las relaciones muerte, ciudad y arquitectura, a propósito de la inminente expansión del negocio funerario. A ese volumen perteneció un conocido texto de Oriol Bohigas, que sentenciaba la incapacidad de las arquitecturas racionalistas para representar lo funerario. Menos recordado y difundido fue un artículo de Enrique Andrés, *El mercado de los muertos*, quien se sorprendía ante las nuevas modalidades de tratamiento de los difuntos, basadas en las técnicas norteamericanas de tanatopraxia, producto de una generalizada y progresiva negación social de la muerte. Andrés concluía el texto con la noticia de que “una de tales empresas se ha instalado en Montpellier, en las puertas de nuestro país. Europa está entrando en la opulencia y pronto sus cadáveres ya no se pudrirán en los cementerios, sino que vivirán felices en las Avenidas de la Eternidad de cualquier empresa mortuoria”¹⁴. La industria funeraria norteamericana presuponía, asimismo, toda una renovación

11. Decreto 2263/1974, del 17 de agosto de 1974, *Boletín Oficial del Estado* no. 197, 17000-17002, por el que se aprueba el Reglamento de Policía Sanitaria Mortuoria, ordena que “los cadáveres permanecerán hasta después de la confirmación de defunción por el médico adscrito al Registro Civil. Esta permanencia no podrá ser inferior, con carácter general, a las veinticuatro horas, ni exceder de cuarenta y ocho horas desde la del fallecimiento. Los cadáveres embalsamados podrán permanecer en el domicilio mortuorio hasta noventa y seis horas. En el caso de cadáveres conservados transitoriamente, esta permanencia no podrá exceder de setenta y dos horas.”

12. José Parrillavalencia, “Los velatorios salen de las casas,” *Levante, el mercantil valenciano*, 19 de julio de 2010, consultado el 20 de mayo de 2022, <https://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2010/07/19/velatorios-salen-casas-13129709.html>.

13. *Revista de Construcción Arquitectura y Urbanismo* (CAU), no. 17 (1973).

14. Enrique Andrés, “El mercado de los muertos,” *Revista de Construcción Arquitectura y Urbanismo* (CAU), no. 17 (1973): 76.

cultural que alcanzó una mayor presencia global hacia finales de los años noventa. Aquella influencia de Estados Unidos parece indiscutible, aunque debemos advertir que no necesariamente implica una reproducción lineal y directa dado que los modos de recepción son siempre variables, y suelen incluir, se quiera o no, aspectos de las tradiciones locales¹⁵.

Cinco años antes de haberse publicado *El mercado de los muertos*, el Ayuntamiento de Barcelona inauguraba el edificio para el Servicio Municipal de Pompas Fúnebres, que dio inicio a una nueva serie programática funeraria en España: los tanatorios¹⁶. Entre la escasa información disponible de aquel ya demolido edificio para el servicio municipal funerario se conocen las plantas, que dan cuenta de la escala de un proyecto complejo que incluía gran cantidad de espacio guardacoches y de apoyo técnico en sótano y semisótano, y concentraba en planta baja la mayoría de los locales destinados al servicio ceremonial propiamente dicho, adonde accedía el público. Ese nivel principal constaba de 18 capillas ardientes, las principales oficinas de atención al público, y un poco más alejados y fuera del circuito público, las áreas de apoyo para traslado de féretros y sala de embalsamamiento y horno crematorio, además de un sector de taller, sobre la línea de la calle Almogávares, opuesta a la del acceso principal sobre Sancho de Ávila. El resto del proyecto albergaba diversos tipos de locales, una cantina, bar y sala de conferencias en el primer piso, además de otras oficinas, y un pequeño bloque de viviendas en la planta segunda, sobre el frente de Almogávares. Resulta llamativo el reducido metraje dedicado a las ceremonias velatorias en relación con el resto de las funciones proyectadas¹⁷. Se conocen también los planos correspondientes a las tres fachadas del proyecto, dibujos que recuerdan ciertos rasgos propios de las tendencias brutalistas de los años sesenta, por su materialidad, uniformidad, y escala, aunque no permiten, a simple vista, reconocer que se trata de un edificio funerario (Fig. 2). Menos conocidas aún son las condiciones de emergencia del edificio,

15. Abonaba esta idea el *bestseller* de Jessica Mitford *The American way of death*, que marcó un antes y un después al interior de la sociedad norteamericana en 1963, a causa de la denuncia al incuestionable autoritarismo y desmedida ambición económica de los empresarios fúnebres. La negación de la muerte aparece aquí y en textos previos y posteriores como factor decisivo de una cultura lucrativa que se sostenía en técnicas modernas de embalsamamiento, tanatoestética y corrientes de la psicología conductual orientadas a tratar –y erradicar lo más rápidamente posible– el duelo. Jessica Mitford, *The American way of death*. (1963; New York: Crest Book, 1964).

16. Tanto en Italia como Francia, por citar algunos ejemplos, han actualizado sus servicios funerarios durante de la década de 1960. Las *pompe funebri*, *onoranze funebri* o *agenzia fúnebre* en Italia. Empresa funeraria Ninni Paternostro, consultado el 25 de mayo de 2022, <https://www.ninnipaternostro.com/onoranze-funebri-fratelli-paternostro-dal-1967-umanita-sensibilita-discrezione-professionalita-servizi-funebri-completi/>. En Francia, las primeras “*funeral chambers*,” de gestión municipal, datan de 1962. En todos los casos han existido referencias al modelo de negocios norteamericano. Pascale Trompette, “Institutional change and competition dynamics on local markets. The history of the Funeral Market in France (XIX-XXe),” *Hal*, (julio de 2009), 25.

17. Josep Soteras i Mauri, Anteproyecto de edificio para los servicios municipales de Pompas Fúnebres, 1959, Colegio de arquitectos de Cataluña (COAC), Archivo Histórico, ubicación C2419/130, Barcelona.

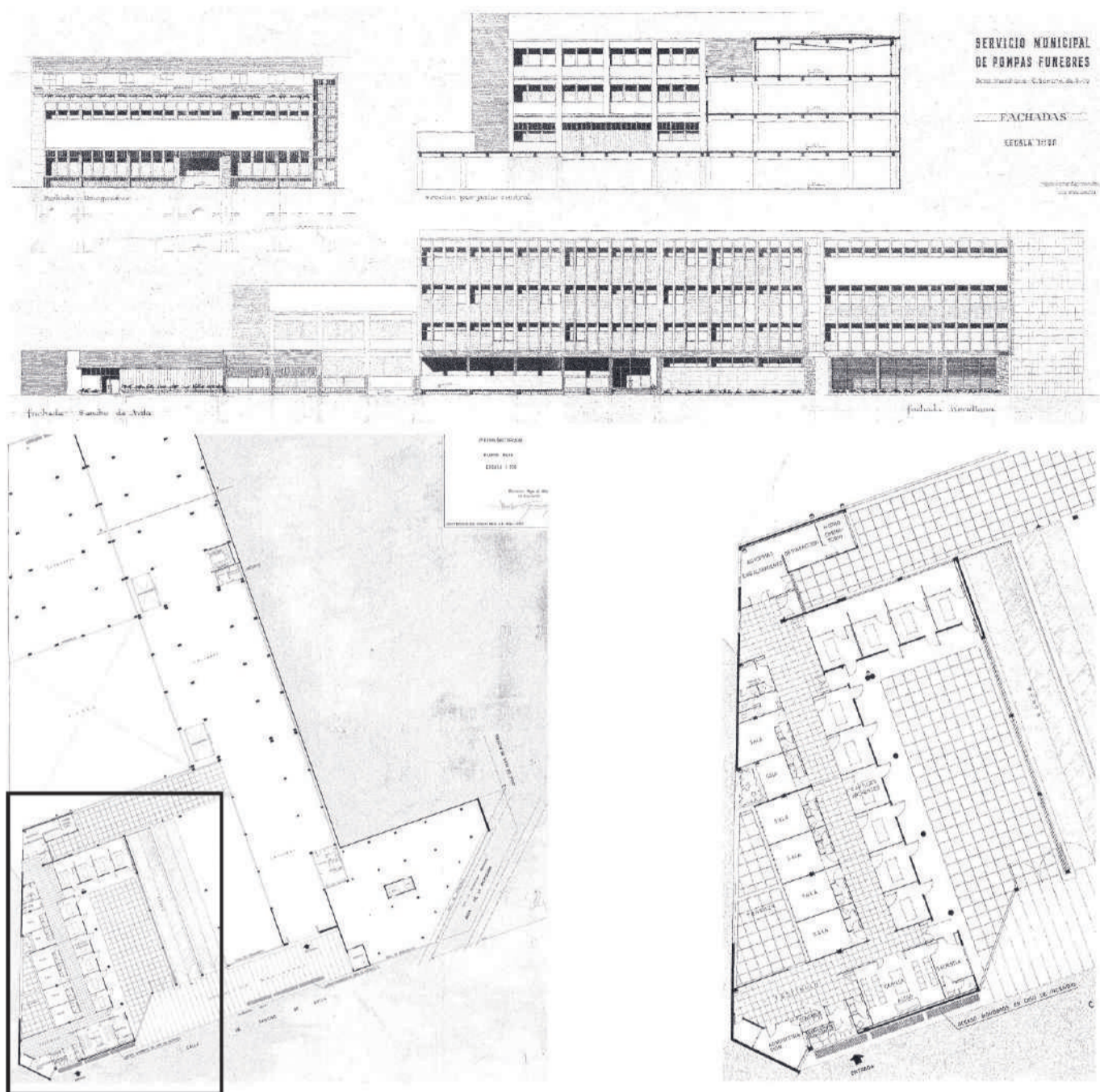


Fig. 2. Josep Maria Soterias i Mauri y Enric Giralte i Ortet, Anteproyecto de edificio para los servicios municipales de Pompas Fúnebres: plano de fachadas sobre calles Almogaváres, Sancho de Ávila y Meridiana. Abajo, plano de planta baja, y detalle ampliado del sector de acceso y capillas ardientes sobre calle Sancho de Ávila y, 1959. Documentación cedida por Fundación Mémora.

la actuación de las burocracias estatales en el proyecto, los referentes arquitectónicos y la nueva modalidad de servicio. Aunque es posible comprobar que el Servicio municipal existía antes del nuevo edificio y es posible afirmar que para el año 1957 funcionaba la prestación de embalsamamiento, a cargo de un equipo médico¹⁸.

18. Concurso para designar médicos, *Gaceta Municipal de Barcelona*, 5 de agosto de 1957, no. 31, 513, consultado el 22 de mayo de 2022, https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/simple-search?query=tanatori+sancho+de+avila&sort_by=dc.date.issued_dt&order=asc&rpp=10&etal=0&start=3010.

El proyecto, “comprendido de memoria, pliego de condiciones, presupuesto y planos, para la realización en varias etapas de las obras de construcción del edificio del Servicio municipal de Pompas fúnebres (...)” fue aprobado en 1960, pero los planos –que llevan la firma de los arquitectos Josep María Soteras i Mauri y Enric Giralt i Ortet– habían sido elaborados un año atrás, en 1959¹⁹. En cuanto a la obra propiamente dicha, todo indica que se realizó en más de una etapa. En 1962, el Concejal don Juan Todolí Duque, quien era Presidente del Consejo de Administración del Servicio Municipal de Pompas Fúnebres, defendía la aprobación plena del presupuesto para la construcción de la segunda etapa del edificio argumentando que “la dinámica del crecimiento demográfico y de mejora del nivel de vida de la población contrasta tristemente con la vetusta, antiestética y antieconómica instalación del Servicio municipal”²⁰.

Estas nuevas experiencias suponían la modernización técnica y estética del servicio. Aún sobre la década de 1950 puede apreciarse una transición entre carruajes tirados por caballos y automóviles. Actualización que aparejaba una “depuración” de la carga ornamental de los medios rituales, sin olvidar otros factores, como el Concilio Vaticano Segundo (1962-1965), que contribuyó a simplificar las ceremonias. A partir de los años sesenta, la actividad funeraria se expandía globalmente, y en ciertos países no anglosajones como España donde la gestión funeraria municipal tenía un peso considerable, los capitales privados comenzaron a monopolizar los servicios. Para algunos autores, el mercado privado se fortalecía con el pretexto de estar cubriendo una carencia que los Estados no lograban abastecer, sobre todo hacia la década de 1990, marcada por las tendencias neoliberales²¹.

Entre las primeras experiencias locales de los años sesenta y en el cambio de siglo, los tanatorios fueron instituyéndose progresivamente, y reemplazaron y transformaron los usos y costumbres españolas. Una Ordenanza de 1997 que regulaba los servicios funerarios en Sevilla definía al tanatorio como “el establecimiento funerario con los servicios adecuados para la permanencia y exposición del cadáver hasta la celebración del sepelio y, en su caso, para la realización de prácticas de sanidad mortuoria”²². Aclaraba luego que debían ser edificios aislados que cumplan con el plan general de

19. *Gaceta Municipal de Barcelona*, 5 de septiembre de 1960, no. 36, 756.

20. *Gaceta Municipal de Barcelona*, 30 de junio de 1962, no. 6, 259.

21. Trompete, “Institucional.”

22. Ordenanza reguladora de los servicios fúnebres, Artículo, no. 40. Ayuntamiento de Sevilla, 1997, consultado el 22 de mayo de 2022, <https://www.sevilla.org/ayuntamiento/unidad-organica/servicio-de-apoyo-juridico/ordenanzas-del-municipio-de-sevilla/o-reguladora-de-actividades-funerarias.pdf>.

ordenación urbana, y entre los requisitos particulares se indicaba que “deben disponer de una zona para la exposición de cadáveres, que constará, como mínimo, de dos dependencias incomunicadas entre sí, una para la exposición del cadáver y otra para el público. La separación, entre ambas dispondrá de una cristalera impracticable, lo suficientemente amplia para permitir la visión directa del cadáver por el público. La sala destinada a la exposición del cadáver dispondrá de ventilación independiente y refrigeración entre cero y cuatro grados y de un termómetro indicador visible desde el exterior”²³.

2000. tanatorio español

Desde 1920, y por lo menos durante cincuenta años, *Modern Funeral Homes* y *Traditional Funeral Homes* fueron sinónimos en Estados Unidos. Tradición y modernización parecían convivir en una estable tensión durante aquellas décadas en las que se fue determinando la profesionalización de la actividad. En efecto, algunos de los primeros edificios de las empresas norteamericanas supieron combinar rasgos de lo doméstico con las nuevas prácticas (Fig. 3). Y si bien las imágenes funerarias venían fuertemente asociadas a las categorías de Arte con mayúsculas, y a los enfoques estilísticos y de lo clásico, el negocio, como cualquier otro, buscaba prosperar con la incorporación de la novedad y de la modernización; discutibles símbolos de mejora y progreso, sobre todo en tiempos en los que la muerte se convertía en una molestia indeseada para los deudos. Hasta aquí hemos podido comprobar que aquellas propuestas de renovación del rubro no fueron exclusividad norteamericana.

Sin embargo, pasada la mitad del siglo XX, el equilibrio entre tradición y modernidad parecía romperse, y el negocio se orientaba ya, con mayor decisión, a la aplicación de ideas y estéticas renovadoras (funerales personalizados, nuevas técnicas de tratamiento de los cuerpos y de traslado, otros espacios, y otros tiempos). Las costumbres y valores religiosos pasaban a un plano secundario y se buscaba resaltar los rasgos subjetivos del difunto; las recientes teorías de la psicología cognitivo conductual acudían a la domesticación de la muerte.

23. Ordenanza reguladora de los servicios fúnebres, Artículo, no. 43.

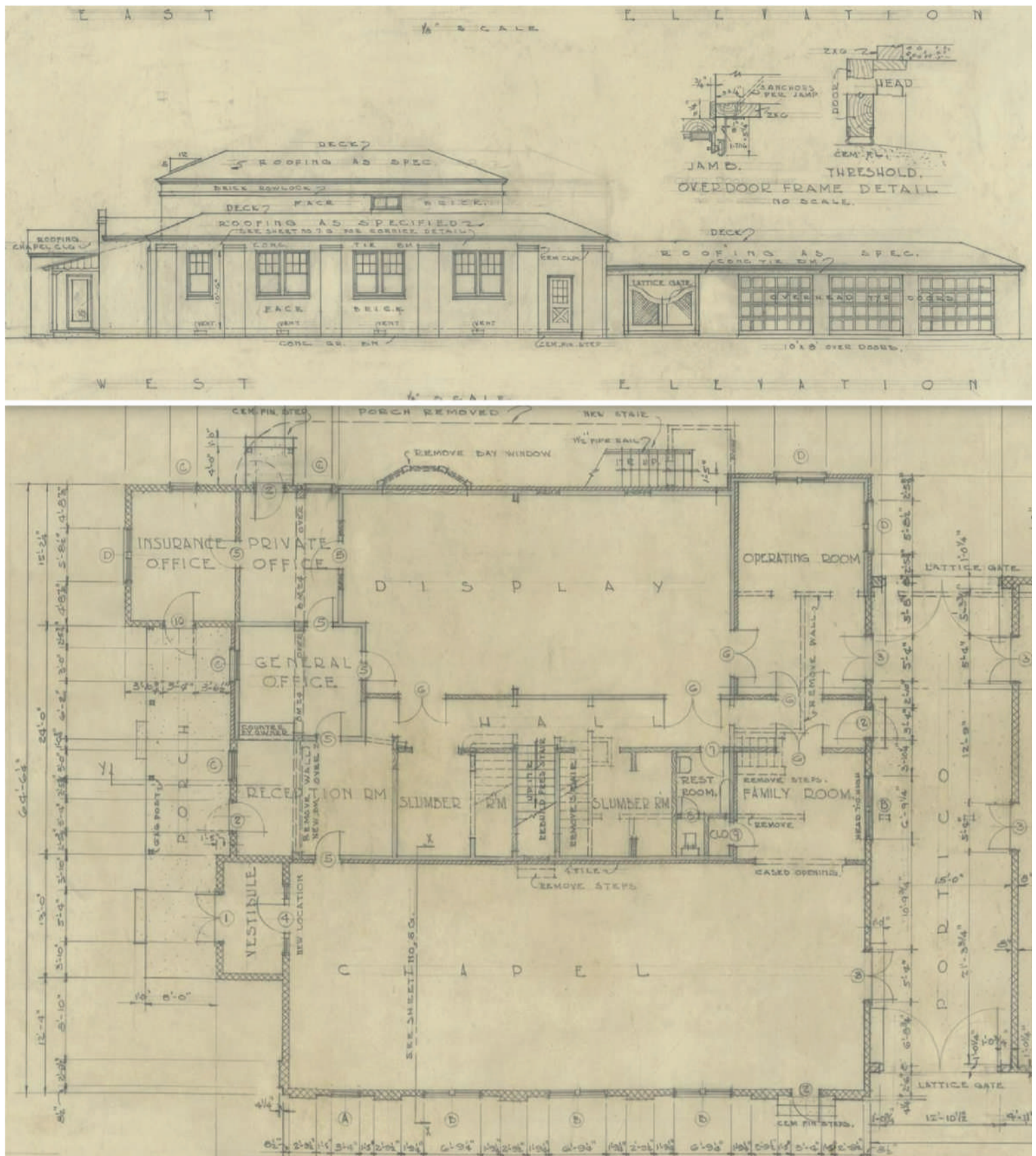


Fig. 3. David S. Castle, planos de adiciones y alteraciones para la Elliott Funeral Home: vistas y planta del primer piso, 8 de junio de 1941, Texas. Imágenes recogidas en The Portal to Texas https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph978371/m1/1/med_res/ y <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph978337/m1/1/>.

La modernidad arquitectónica más ortodoxa y hegemónica tampoco parecía del todo resuelta a encarar el problema funerario frontalmente, y caía más bien en ambigüedades comunicativas²⁴. En ese sentido, no hay que olvidar que hacia la década de 1970 Oriol Bohigas acusaba aquella “ética basada en la forma función del racionalismo” que convertía a la muerte en un tema “difícilmente asequible”²⁵. Si bien estos dichos forman parte de una crítica posmoderna general, adquieren un valor específico en lo que respecta a las poco tratadas relaciones entre los campos arquitectónico y funerario de aquellos años. Lo que está en la base de aquel debate se condensa, en buena medida, en la difusa y polisémica noción del “carácter” arquitectónico, idea ampliamente desarrollada por la tratadística francesa, desde Germain Boffrand, pasando por Jacques-François Blondel, Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux y Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, quienes manifestaban un común interés en que los edificios expresaran su uso y función²⁶. Durante el siglo XVIII, los planteos sobre el carácter buscaban afirmar, en el fondo, el *status* arquitectónico, históricamente traccionado entre los campos científico y artístico. Aunque en lo concreto el carácter se ha ido orientando hacia la reivindicación del “genio creativo” (bajo la figura del arquitecto) y a una estética de la percepción, asociado a los efectos visuales (pero también fenomenológicos pues Nicolas Le Camus de Mézières aclaraba que el carácter no sólo residía sólo en los exteriores sino también en los interiores) en donde se celebraban percepciones análogas a la naturaleza, las fisonomías, y en el caso de Ledoux, más literalmente, se exageraban las capacidades “parlantes” de los edificios. Estas ideas han viajado fuera de sus contextos espacio temporales y se establecieron como parte de la propia cultura y tradición disciplinar. Con el correr de los años han servido a la formulación de la estética de la *Einführung*, a la teoría de ciudad análoga rossiana²⁷ o, en clave más platónica, al desarrollo de la idea de “forma y diseño” de Louis Kahn²⁸, como intelectualización de aquello que un edificio quiere y exige ser, y los consecuentes medios proyectuales para expresar esa esencia y entidad.

24. Nos referimos a la crítica sobre la “forma univalente” que Jencks hizo de los edificios que diseñó Mies Van der Rohe para el *Illinois Institute of Technology*. Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1977; Barcelona: Gustavo Gili, 1980), 15. Un estudio histórico de las relaciones entre modernidades arquitectónicas y representación funeraria en, David Dal Castello, “Muerte en el parque. Cementerios de Buenos Aires, 1935-1965” (tesis doctoral, Programa de Doctorado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2022), http://repositorioubi.sisbi.uba.ar/gsd/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=aaqtesis&cl=CL1&d=HWA_6886.

25. Oriol Bohigas, “Los cementerios como catálogo de arquitectura,” *Revista de Construcción Arquitectura y Urbanismo*, no. 17 (1973): 57.

26. Szambien, *Simetría, gusto y carácter*.

27. Aldo Rossi, “La arquitectura análoga. Textos. Obras,” *Revista Summarios*, no. 22 (1978): 136-145.

28. Louis Kahn, *Forma y diseño* (1955; Buenos Aires: Nueva Visión, 2003).

En España, con excepciones contadas, el apego a las antiguas tradiciones se sostuvo hasta finales del siglo XX. El “desembarco” de la modernidad arquitectónica en campo funerario se volvía decididamente palpable. Durante las últimas décadas del siglo XX, los tanatorios se convirtieron en símbolo de aquellos cambios, y, principalmente, de la propia cultura española. A lo largo de los años, con sus variaciones, los tanatorios se han ido estableciendo como formato propio, alejado de los caracteres domésticos tradicionales. En una entrevista reciente al estudio proyectista del nuevo tanatorio Sancho de Ávila –el primer edificio, de 1968, fue demolido–, uno de los autores explicaba la intención original de “alejarse de materiales como el mármol, ritmos marcados, los brillos, la ausencia de transparencia” y “optar por materiales como el hormigón visto, la madera natural, pavimentos cerámicos de gran formato y grandes superficies acristaladas. El resultado final creemos que se acerca a los estándares expresivos para rebajar la percepción de la actividad del edificio y conseguir la aceptación social buscada” pues, en definitiva, consideraban explícitamente que el programa del tanatorio guardaba alguna similitud con el de un hotel²⁹.

A partir de la década de 1990 el negocio privado logró un despliegue internacional inusitado. Ya desde algún tiempo atrás las firmas norteamericanas Stewart Enterprises y Service Corporation International (SCI) llevaban algunos años consolidando *clusters* de negocios –eufemismo para concentración monopólica–, que incluían servicios para funerales, redes de cementerios, seguros de vida, asistencias jurídica y psicológica del duelo, entre otros subrubros³⁰. Aunque aquella expansión fue un proceso que se había iniciado tres décadas antes, algunos autores comenzaron a señalar la tendencia liberalización de los servicios que hasta el momento habían estado en manos de las gestio-

29. En una entrevista al estudio JFA Arquitectura sobre el proyecto para el nuevo tanatorio de la calle Sancho de Ávila, los autores explicaban que “Un tanatorio es una tipología de edificio necesaria en cualquier ciudad y, a su vez, su presencia crea cierta animadversión para los residentes más próximos. Es en parte comprensible, pero si se valora muy fríamente el programa de un tanatorio a nivel público se podría asemejar al de un hotel”. Pablo Ramírez Calvo, “Deriva de la laguna Estigia: tanatorio (1968-2018); estudio comparado,” (trabajo de fin de grado, Universidad Politécnica de Madrid, 2018), 93, consultado el 22 de mayo de 2022, <https://oa.upm.es/58046/>.

30. La firma Stewart fue creada en New Orleans en 1910, y sus relaciones con el negocio funerario se dieron a partir del negocio del *real estate*. En los 1980 la empresa se expandió al interior de Estados Unidos, y recién en 1991 comenzó su alcance internacional. La firma SCI (Service Corporation international) se creó como negocio familiar en 1962 en Houston Texas. Service Corporation International, consultado el 18 de mayo de 2022, <https://www.sci-corp.com/about/history>.

nes públicas estatales³¹. Y como ha sucedido también en otras áreas de negocios, los grandes monopolios terminaron por asfixiar y absorber empresas más pequeñas³².

En 1998 Stewart Enterprises adquirió unidades de negocio en diferentes latitudes del globo. Tres años más tarde, en 2001 el grupo español Inversiones Técnicas y Urbanas (Intur, conformado por participaciones de Acciona, Caja Madrid y Aurica XXI) avanzó con la compra de Eurostewart y parte de SCI, que incluía las participaciones del mercado argentino, portugués y español, y entre ellas el 49% de las acciones del Tanatorio de Sancho de Ávila, que se había convocado a concurso en 1997, (el 51% restante se mantuvo, no por mucho tiempo en manos del Ayuntamiento de Barcelona). En 2011 el grupo Mémora, –marca que tomaron las participaciones del grupo Intur desde 2006, que a su vez fue comprada en 2008 por el fondo inversor 3i– ofertó 63,8 millones de euros por la compra del 36% de aquellas acciones municipales. El último paso a la privatización total del servicio barcelonés ocurrió en 2021, cuando Catalana Occidente compró al Ayuntamiento el 15% de las acciones restantes³³.

Tres años antes, en 1995, cuando aún no se había producido la fiebre de transacciones entre empresas internacionales, la Nueva S.L, la misma empresa que en 1950 había encargado a Balbontín de Orta aquel proyecto para establecerse en las cercanías del Cementerio de San Fernando, encargó al estudio gaditano Vilches, Segura y Asociados un proyecto para el primer tanatorio de Sevilla. Esta vez más cerca aún del Cementerio, sobre la Ronda Urbana SE-30, un estratégico acceso a la ciudad, red viaria tributaria de las obras que había dejado Expo Sevilla tres años atrás. La parcela había pertenecido a la Empresa Pública de Suelo de Andalucía (EPSA) a quien La Nueva le intercambió otro

31. Para el tratamiento de los procesos de privatización de las empresas funerarias públicas, ver Trompete, "Institutional"; y Joaquín Tornos Mas, "Liberalización de servicios públicos locales y modalidades de actuación local en los sectores liberalizados," *Revista de Estudios de la Administración Local y Autonómica*, no. 7 (2017): 103-114.

En los últimos años el Ayuntamiento de Barcelona ha intentado revertir o contrapesar el proceso de privatización del que año atrás había sido, por otra parte, responsable, dados los elevados costos en los servicios que promedian en 3500 euros. Para ello, en 2016 quiso crear un servicio público que implicaba modificar la ley de servicios funerarios. Toni Sust, "Barcelona creará una empresa funeraria pública para rebajar el precio de los entierros," *El Periódico.com*, 11 de noviembre de 2016, consultado el 22 de mayo de 2022, <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20161111/barcelona-creara-una-empresa-funeraria-publica-para-rebajar-los-precios-de-los-entierros-5622427>.

32. En la actualidad, los grupos Mémora (creada en 2006, anteriormente Inversiones técnicas Urbanas, 2001), Funespaña (creada en 1990 y adquirida en buena parte por el grupo Mapfre), Alvia (Santa Lucía) y Servisa (El Ocaso) dominan el mercado español. Y de los cuatro, Mémora es el único que no tiene entre sus societarios a empresas aseguradoras. Alba Casas, "La muerte de las pequeñas funerarias," *El País*, 11 de diciembre de 2014, consultado el 22 de mayo de 2022, https://elpais.com/politica/2014/12/10/actualidad/1418234705_513101.html.

33. Lluís Regàs, "El Ayuntamiento culmina la venta de Serveis Funeraris de Barcelona," *Metropoliabierta*, 5 de marzo del 2021, consultado el 22 de mayo de 2022, https://www.metropoliabierta.com/informacion-municipal/barcelona-venta-serveis-funeraris-memora_37148_102.html.

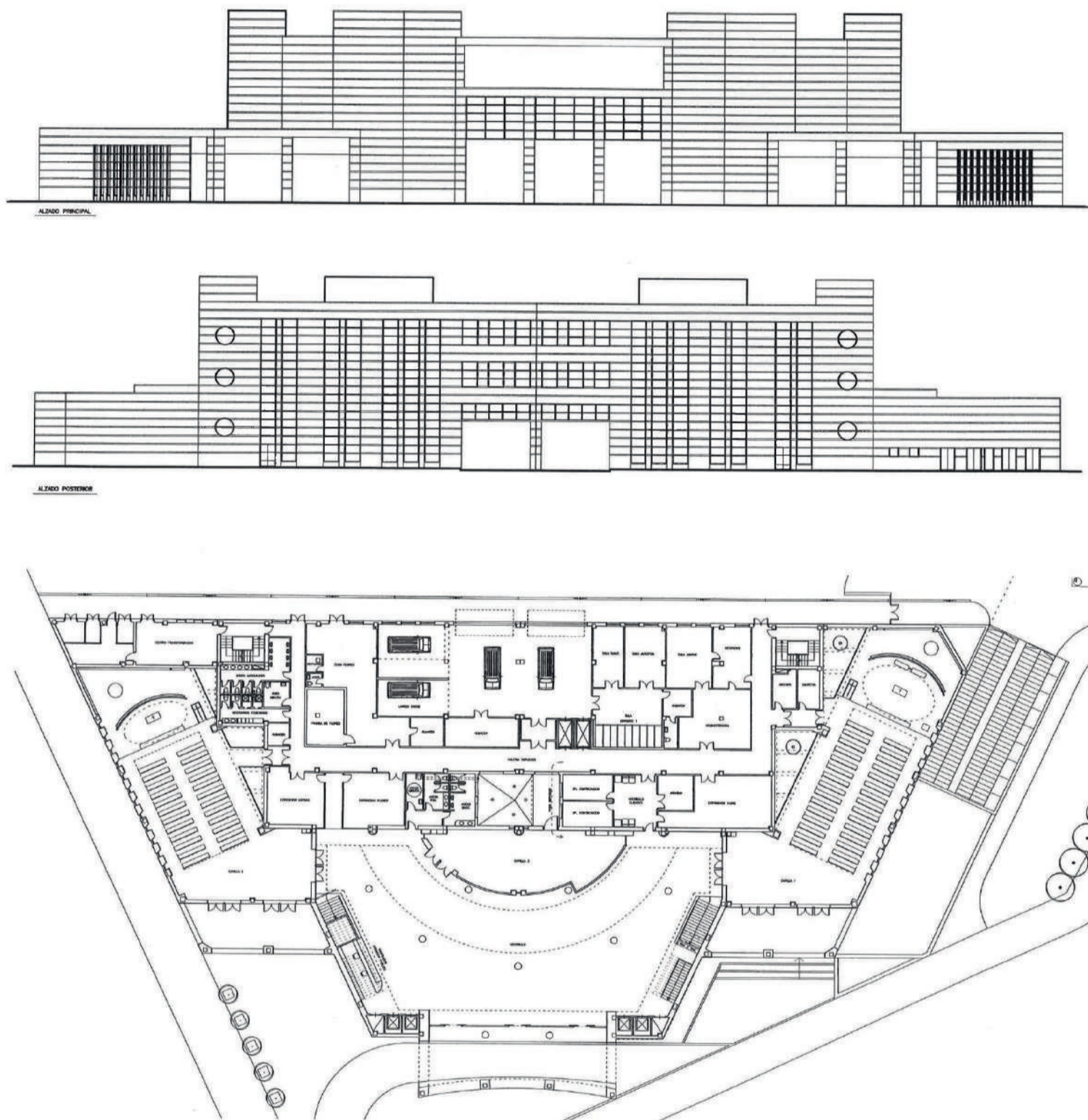


Fig. 4. Estudio Vilches, Segura y Asociados, planos de fachada y planta del tanatorio Ronda Urbana SE-30, proyecto de 1995, planos de 1998, inauguración, 2000, Sevilla. Documentación gentileza del arquitecto Guillermo Vilches.

terreno de su propiedad. En la actualidad el tanatorio ofrece 22 salas velatorias de las cuales 6 son *premium*, y 2 son *suites*. Cuenta además con salas de despedida, de entrega de cenizas, columbario propio, capillas, oratorio, servicios de floristería, *catering*, bar,



Fig. 5. Estudio Vilches, Segura y Asociados, fachada, volumetría general del tanatorio. Abajo, hall de acceso y capilla del tanatorio Ronda Urbana SE-30, 2000, Sevilla. Documentación gentileza del arquitecto Guillermo Vilches.

cocheras y entre sus ofertas han introducido servicio musical en directo personalizado, al igual que la posibilidad de configurar cualquier otro aspecto de la ceremonia (Fig. 4).

Los espacios del hall de acceso, las circulaciones y salas, podrían dar la idea de cualquier otro tipo de edificio, un hospital, por ejemplo. Sin embargo, se advierten, cada tanto, algunos indicios de lo funerario, en especial, asociados con lo religioso. La capilla del proyecto original restituía cierto ritmo en los aventanamientos, una marcada axialidad que remataba en el atrio donde se reconstruía un sintético altar, y revestimientos estucados de color terracota. Estas decisiones proyectuales se circunscribían a un sector específico del edificio que, por otra parte, fue remodelado para peor, tiempo después: se cubrieron todos los paramentos de color blanco, y se reemplazaron los clásicos bancos de madera de iglesia por minimalistas bancos de aluminio. Su resolución exterior

compuesta por volúmenes articulados y un revestimiento de ladrillo visto en tiras nos recuerda a las fachadas de Mario Botta o James Stirling, pero no termina de sugerir una expresión funeraria (Fig. 5). El recinto más significativo y singular de este programa arquitectónico sigue siendo la sala de velatorios –que cumplen con la indicación de separar el féretro en un espacio aislado del público por un paño vidriado, según se había dispuesto en la Ordenanza de 1997–, recoge en alguna medida la tradición de la capilla ardiente religiosa, o doméstica.

Con el correr de los años, los tanatorios han ido reemplazando los tradicionales espacios domésticos, así como también el protagonismo de las familias en el tratamiento de los cuerpos. Se han ido sumando nuevas funciones y ofertas de servicios que los fueron convirtiendo en objetos tan dinámicos y complejos como discutibles. Y afortunadamente, dada su reciente emergencia, aún queda mucho por asimilar y discutir.

Consideraciones finales

Este trabajo ha puesto en relación tres dimensiones históricas de la cultura española durante el período 1950-2000: la social, en un sentido amplio de las tendencias renuentes al tratamiento de la muerte; la económica, en tanto expansión e influencia de un negocio funerario que ha ido afectando los modos de elaborar y ver la muerte; y la arquitectónica que, en sintonía con aquellos movimientos socioculturales, ha puesto en escena sus propias representaciones.

Los tanatorios se han ido instalando como objeto propio, surgido de estas nuevas dinámicas urbanas: parte como objeto técnico, máquina de elaboración funeraria, parte como espacio ritual y comercial que fue integrando novedosos y discutibles servicios. El negocio funerario y la actividad de los profesionales de la muerte, que en Estados Unidos han marcado un punto de inflexión y una posterior referencia a nivel internacional, estuvo fuertemente determinado en España por la normativa higienista decimonónica. A diferencia de Estados Unidos, en donde el *undertaker* adquirió una temprana independencia en el manejo de la actividad, la matrícula médica española mantenía un protagonismo en nombre de la salud pública, centralidad verificable a partir de la normativa que hemos trabajado. Sería posible pensar que la intervención médica habría dilatado en el tiempo las actuaciones de las empresas funerarias, que hasta finales del siglo XX cumplían sólo funciones administrativas y de conducción de cadáveres.

En comparación, el pasaje del espacio doméstico a los espacios de las empresas funerarias españolas se dio tardíamente, a finales de la década de 1990, como resultado de cambios culturales impulsados en buena medida por las normativas locales, y por la incidencia de la cultura funeraria que imponían las nuevas empresas, sucedáneas del modelo norteamericano.

El rechazo a elaborar los inevitables y constitutivos procesos de la muerte ha llegado a tal punto que, por ejemplo, se planteó para el nuevo tanatorio de Sancho de Ávila la expresión de un hotel, “rebajando la percepción de la actividad del edificio”. Retorna aquí la necesidad de abrir la discusión sobre el carácter arquitectónico en los edificios funerarios. ¿cómo mostrar la muerte?, y, reconociendo su historicidad así como las necesarias actualizaciones y derivas culturales ¿Cuáles son los rasgos, elementos y gestos, mediante los cuales puede expresarse lo funerario? Entre la literalidad de las arquitecturas parlantes de Ledoux y la visión esencialista de Kahn se abre un amplio rango de posibilidades. Tanto en las memorias descriptivas de los proyectos, como en sus propios planos y en las imágenes y espacios resultantes de los casos que hemos estudiado hemos notado, a decir de Jencks, cierta ambigüedad semántica que refleja una actitud cultural generalizada de negación a la elaboración de la muerte. Comprendemos que la representación funeraria debe adaptarse a los nuevos tiempos. Y en este punto diferimos de la taxativa sentencia de Bohigas pues no creemos que se trate de una incapacidad técnica y expresiva de los proyectistas modernos, sino de una imposibilidad cultural, en un sentido más amplio, por abordar lo funerario. Quizás se trate, más bien, de mirar frontalmente a la muerte, un incómodo pero necesario ejercicio, si aún deseamos darle un justo lugar y tratamiento a la muerte, y a nuestros muertos, en nuestras ciudades.

Referencias

Fuentes documentales

- Decreto 2569/1960, del 22 de diciembre de 1960. *Boletín Oficial del Estado*, no. 16, 1961, 863 (documento por el que se aprueba el Reglamento de Policía Sanitaria Mortuoria).
- Decreto 2263/1974, del 17 de agosto de 1974. *Boletín Oficial del Estado*, no. 197, 17000-17002.
- Ley de Bases de Sanidad Nacional, del 25 de noviembre de 1944. *Boletín Oficial del Estado*, no. 331, 8935.
- Negociados de cementerios, 1947. Expediente N.º 82, Sección 4, 1948, Archivo Municipal de Sevilla, Sevilla.

Ordenanza reguladora de los servicios fúnebres, Artículo, no. 40. Ayuntamiento de Sevilla, 1997. Consultado el 22 de mayo de 2022. <https://www.sevilla.org/ayuntamiento/unidad-organica/servicio-de-apoyo-juridico/ordenanzas-del-municipio-de-sevilla/o-reguladora-de-actividades-funerarias.pdf>.

Proyecto para la construcción de almacenes y cocheras para la empresa pompas fúnebres "la nueva" sociedad limitada, Negociados de cementerios, 1947. Expediente, no. 148, Archivo Municipal de Sevilla, Sevilla.

Concurso para designar médicos. *Gaceta Municipal de Barcelona*, 5 de agosto de 1957, no. 31, 513. Consultado el 22 de mayo de 2022. https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/simple-search?query=tanatori+sancho+de+avila&sort_by=dc.date.issued_dt&order=asc&rpp=10&etal=0&start=3010.

Gaceta Municipal de Barcelona, 5 de septiembre de 1960, no. 36, 756.

Gaceta Municipal de Barcelona, 30 de junio de 1962, no. 6, 259.

Soteras i Mauri, Josep. Anteproyecto de edificio para los servicios municipales de Pompas Fúnebres, 1959, Colegio de arquitectos de Cataluña (COAC), Archivo Histórico, ubicación C 2419/130, Barcelona.

Fuentes periodísticas y Web

Casas, Alba. "La muerte de las pequeñas funerarias." *El País*, 11 de diciembre de 2014. Consultado el 22 de mayo de 2022. https://elpais.com/politica/2014/12/10/actualidad/1418234705_513101.html.

Parrilla Valencia, José. "Los velatorios salen de las casas." *Levante, el mercantil valenciano*, 19 de julio de 2010. Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2010/07/19/velatorios-salen-casas-13129709.html>.

Regàs, Lluís. "El Ayuntamiento culmina la venta de Serveis Funeraris de Barcelona." *Metropliabierta*, 5 de marzo del 2021. Consultado el 22 de mayo de 2022. https://www.metropliabierta.com/informacion-municipal/barcelona-venta-serveis-funeraris-memora_37148_102.html.

Service Corporation International. Consultado el 18 de mayo de 2022. <https://www.sci-corp.com/about/history>.

Sust, Toni. "Barcelona creará una empresa funeraria pública para rebajar el precio de los entierros." *El Periódico.com*, 11 de noviembre de 2016. Consultado el 22 de mayo de 2022. <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20161111/barcelona-creara-una-empresa-funeraria-publica-para-rebajar-los-precios-de-los-entierros-5622427>.

Vidales, Raquel. "Toda una vida pagando el funeral." *El País*, 31 de octubre de 2013. Consultado el 22 de mayo de 2022. https://elpais.com/sociedad/2013/10/31/actualidad/1383255311_752202.html.

Fuentes bibliográficas

- Andrés, Enrique. "El mercado de los muertos." *Revista de Construcción Arquitectura y Urbanismo* (CAU), no. 17 (1973): 76.
- Beard, Virginia, y William Burger. "Change and innovation in the funeral industry: A typology of motivations." *Omega Journal of Death and Dying* 75, no. 1 (2017): 47-68. <https://doi.org/10.1177/0030222815612605>.
- Bohigas, Oriol. "Los cementerios como catálogo de arquitectura." *Revista de Construcción Arquitectura y Urbanismo* (CAU), no. 17 (1973): 57.
- Dal Castello, David. *La ciudad circular. Espacios y territorios de la Muerte en Buenos Aires, 1868-1903*. Buenos Aires: Serie Tesis del IAA, 2017.
- . "Muerte en el parque. Cementerios de Buenos Aires, 1935-1965." Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2022.
- Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. 1977. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Kahn, Louis. *Forma y diseño*. 1955. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Laderman, Gary. *Rest in peace. A cultural history of death and the Funeral Home in Twentieth-Century America*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Mitford, Jessica. *The American way of death*. 1963. New York: Crest Book, 1964.
- Ramírez Calvo, Pablo. "Deriva de la laguna Estigia: tanatorio (1968-2018); estudio comparado." Trabajo de fin de grado, Universidad Politécnica de Madrid, 2018.
- Rossi, Aldo. "La arquitectura análoga. Textos. Obras." *Revista Summarios*, no. 22 (1978): 136-145.
- Saramago, José. *Las intermitencias de la muerte*. Colombia: Alfaguara, 2005.
- Szambián, Werner. *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la Arquitectura en la Época Clásica 1550-1800*. Madrid: Akal, 1993.
- Tornos Mas, Joaquín. "Liberalización de servicios públicos locales y modalidades de actuación local en los sectores liberalizados." *Revista de Estudios de la Administración Local y Autonómica*, no. 7 (2017): 103-114. <https://doi.org/10.24965/reala.v0i7.10429>.
- Trompete, Pascale, "Institutional change and competition dynamics on local markets. The history of the Funeral Market in France (XIX-XXe)." *Hal*, (julio de 2009), 25.
- Vidler, Anthony. "The idea of Type." *Oppositions*, no. 8 (1977): 95-115 y 147-150.



Pedro Miguel Astapenco, *Bombardeo a campesinos*, 1947. Dibujo a pluma. Banco República, Montevideo.

La inquietante presencia de la muerte. Su representación en el arte uruguayo en tiempos de la Segunda Guerra Mundial

The Disturbing Presence of Death. Its Representation in Uruguayan Art in Times of the Second World War

William Rey Ashfield

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay
william@bmr.uy
0000-0002-3281-0273

Daniela Kaplan Stein

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
danielakaplan96@gmail.com
0000-0001-7941-5919

Recibido: 27/03/2023 | Aceptado: 25/07/2023

Resumen

El impacto de la Segunda Guerra Mundial en Uruguay ha sido tradicionalmente estudiado por la historiografía desde su costado socioeconómico, existiendo un gran vacío al respecto de su huella en el espacio cultural y artístico. El presente artículo se propone analizar, precisamente, aquellos cambios del corpus artístico uruguayo en relación con las representaciones de la muerte –en términos iconográficos, formales y expresivos– a partir de la Segunda Guerra Mundial. Por un lado, se estudian vertientes iconográficas relacionadas a la presencia explícita de la muerte, mientras que por otro se sugiere una serie de obras en las que se desarrollan tópicos y atmósferas que se vinculan de manera indirecta, aunque sin aludir llanamente a ella. Es en este caso donde destaca la presencia melancólica de una manera omnipresente.

Abstract

The impact of the Second World War in Uruguay has traditionally been studied from its socio-economic angle, although there is still a great void regarding its impact on the cultural and artistic space. This article sets out to analyze the changes in the corpus of Uruguayan art in relation to representations of death –iconographically and expressively– since the Second World War. On the one hand, we study iconographic aspects related to the presence of death, while on the other, we suggest a series of works in which topics and atmospheres have indirect links to it. In this case, it is important the presence of melancholy by way of omnipresent form.

Palabras clave

Uruguay
Segunda Guerra Mundial
Iconografía
Muerte
Melancolía
Pathos

Keywords

Uruguay
Second World War
Iconography
Death
Melancholy
Pathos

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Rey Ashfield, William, y Daniela Kaplan Stein. "La inquietante presencia de la muerte. Su representación en el arte uruguayo en tiempos de la Segunda Guerra Mundial." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29(2023): 404-427. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8130>.

© 2023 William Rey Ashfield y Daniela Kaplan Stein. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Contexto cultural (1938-1948) y estado del arte

A pesar de la lejanía con el propio escenario bélico de la Segunda Guerra Mundial, así como de la escasa participación uruguaya en el accionar de las fuerzas aliadas –básicamente Uruguay fue en aquel conflicto un proveedor de materias primas de base alimentaria–, el impacto de los hechos y de la muerte generalizada en gran escala afectó el ánimo social local, así como su producción artística en particular.

No obstante, importa señalar que los cambios identificados en el cuerpo del arte –iconográfico, formal y expresivo–, o bien en su singular forma de tratar géneros y temas tradicionales, deben ser considerados dentro de un marco también conflictivo, que acercó otras imágenes de la muerte al escenario cultural uruguayo. Nos referimos, en particular, a conflictos como la Guerra Civil Española que, en años previos a la segunda gran conflagración, fue intensamente vivida dentro del contexto rioplatense, estableciendo traducciones icónicas de interés para la producción del arte.

En paralelo, es verificable también que ese estado de situación en la península ibérica lleve a tomar posiciones en Uruguay, a favor y en contra de las partes en pugna, tiñéndose la materia artística de inclinaciones y tendencias políticas, así como de componentes simbólicos elocuentes que cristalizan en diferentes imágenes visuales. La aparición de algunos espacios para la agremiación de los artistas y ciertos órganos de prensa asociados, –como es el caso de la revista *Movimiento*¹–, así como de ámbitos y tertulias para la discusión política de intelectuales y artistas, forman parte de esta compleja urdimbre de escenarios que, por entonces, empieza a tejerse. Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad civil uruguaya aparece más alineada en favor de las fuerzas aliadas y los sentimientos de angustia parecen multiplicarse por la escala que comienza a adquirir el conflicto (Fig. 1).

Otro aspecto a reconocer es que ese contexto conflictivo alienta ciertas líneas de trabajo en el arte como la del realismo social o, por el contrario, el de una producción con evidentes intentos de evasión hacia temas y atmósferas que, si bien parecen ajenas al conflicto, lo transparentan de una forma peculiar y característica. En cuanto a lo primero, se trata de un realismo social que no es deudor directo de otras específicas tendencias –como podría ser el caso del muralismo mexicano o la producción soviética en pintura– sino de

1. Esta revista nace bajo el nombre de *Aportación*, en julio de 1933. Poco tiempo después adquiere el nombre de *Movimiento*, configurando el órgano periodístico de la CTIU (Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay) hasta el año 1936.

una compleja asociación de diversas miradas filosóficas y plásticas, tal como lo explica el investigador Gabriel Peluffo Linari². En cuanto a lo segundo, conforma uno de los núcleos de mayor interés del presente artículo junto a otros modos más directos de representar los horrores de la guerra, siempre cifrados por la presencia inexorable de la muerte.

A la luz de lo planteado, el presente artículo pretende realizar un análisis sobre las transformaciones en el corpus artístico uruguayo con respecto a las representaciones de la muerte a partir de la Segunda Guerra Mundial, contemplando los campos iconográficos, formales y expresivos. No solo se atenderán aquellas manifestaciones explícitas de la muerte, sino que se tendrán en cuenta una serie de obras que evocan tópicos y atmósferas que se vinculan con la muerte, aunque sin referirse llanamente a ella. En este aspecto, la melancolía cobrará un especial protagonismo.

A priori, se considera que el escenario cultural uruguayo estaba más implicado aún en los conflictos mundiales de lo que se ha sostenido, no solo desde el campo informativo, sino también desde el clima espiritual. En este sentido, nos importa navegar por una serie de propuestas visuales que pueden ser imágenes ilustrativas de revistas, afiches propagandísticos u otros soportes, pero, por sobre todo, el verdadero centro de esta investigación lo constituyen aquellas obras que se identifican como piezas artísticas plenas, que son reconocidas por el *establishment* del arte y que, desde el arte mismo, parecen determinar una cierta consciencia o imaginario del período al que pertenecen.



Fig. 1. Anónimo. *El fascismo arrastra la humanidad a la barbarie*, 1935. Ilustración de portada de la Revista *Movimiento*, año III, no. 17.

2. Ver Gabriel Peluffo Linari, *Realismo Social en el arte uruguayo. 1930-1950* (Montevideo: Museo Nacional de Bellas Artes Juan M. Blanes, 1992). Publicada en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes Juan M. Blanes, 1992.

Para esto, hemos revisado un número importante de la producción concebida entre los años de 1938 y 1948, por entender que se da entonces una presencia de la muerte real, física y espiritual, a la que acompaña también una atmósfera general de desazón y melancolía social³, fenómeno que determina al arte correspondiente del período, en el Uruguay. Es un período, asimismo, que trasciende los límites de la conflagración por entender que hay un ambiente previo, así como un impacto posterior al definitivo final de la Guerra.

En relación a la bibliografía hoy existente –textos historiográficos, trabajos monográficos de autores, catálogos, etc.– es posible afirmar que hay un gran vacío de estudios específicos sobre este tiempo del arte en el Uruguay, aún cuando se pueda admitir que existen abordajes con indirectas incidencias acerca del impacto de esa gran guerra en la producción uruguaya. Las razones de este vacío quizá haya que buscarlas en cierto sentimiento de ajenidad –a lo que podríamos agregar otros términos asociables como lejanía, extrañeza y hasta extravagancia⁴– con que los historiadores e investigadores han entendido la posible proyección de aquella guerra en el país, siempre interpretada como fenómeno exógeno y carente de especial interés local salvo para la historia socioeconómica. Nada de su real impacto en la psicología individual y social de los uruguayos ha seducido a nuestros historiadores, sociólogos, o interesados en la psicología en general, aun cuando la producción artística del período tenga una carga importante de información que agregar en esos planos del conocimiento.

En el marco de las investigaciones más contemporáneas, algunos temas y tópicos en vínculo con la muerte y lo melancólico, desarrollados por distintos investigadores europeos y norteamericanos, han aportado, sin embargo, una guía fundamental –en términos metodológicos y conceptuales– para este trabajo. En este sentido, textos como los de Joke J. Hermsen⁵ o Jean Clair⁶ deben ser especialmente destacados.

3. Ver William Rey Ashfield, "Melancolía y metafísica. Arquitectura uruguaya en tiempos de incertidumbre global," *Vitruvia*, no. 6 (2020): 17-34.

4. Es ilustrativo, como algunos temas especialmente vinculados al plano militar de la Primera y Segunda Guerra Mundial, tratados como ejercicios de proyecto en la Facultad de Arquitectura de Montevideo, fueron entendidos por los historiadores como ejercicios extemporáneos, ajenos a la realidad local y, por tanto, también extravagantes. En este sentido ver Mariano Arana y Lorenzo Garabelli, *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940* (Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991), 13.

5. Joke Johanna Hermsen, *La melancolía en tiempos de incertidumbre* (Madrid: Siruela, 2019).

6. Jean Claire, *Malinconia* (Madrid: La Balsa de Medusa, 1999).

La antesala bélica

El período de la Segunda Guerra Mundial dio mayor continuidad a ciertas atmósferas que, en realidad, habían empezado a hacerse presentes antes en la pintura uruguaya, sobre todo a partir de los años treinta. Distintos autores habían iniciado entonces un tratamiento particular del tema de la muerte de manera explícita y, también, de la creación de paisajes urbanos a partir de ámbitos vacíos o con escasa presencia humana, evocadores de una profunda angustia y soledad. Se trataba de una experiencia que, si bien se manifestó de manera acotada en la obra de algunos artistas, hacia finales de esa misma década del 1930 ya es posible asumirla como una creciente tendencia, aceptada y valorada por el propio *establishment* artístico, aunque no siempre concientizada como tal.

Importantes registros artísticos involucran imágenes diferentes de la guerra, como ser campos de prisioneros, movimientos masivos de refugiados y representaciones directas de la muerte en diversos soportes como afiches y dibujos de revistas. No están ausentes tampoco en las expresiones más canónicas del arte del momento: pinturas, grabados e incluso bocetos de escultura. En este sentido, la Guerra Civil Española, muy especialmente, había activado con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial, una producción artística que buscaba expresar posiciones políticas absolutas y comprometidas, desarrollándose diversas publicaciones con ilustraciones en este sentido. De igual forma, el ascenso político del fascismo en Italia constituyó un factor de reacción en el medio artístico uruguayo, sin por esto obviar que la producción italiana tendría una importante influencia en el contexto artístico local.

La acción de los intelectuales y artistas dentro de ciertos marcos institucionales permitiría profundizar esta tendencia temática y expresiva, sobre todo en organizaciones como la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CIU) y más tarde la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), verdaderos espacios de aliento e incentivo a discursos artísticos y textuales, bastante comprometidos políticamente. La importancia de estas organizaciones trasciende el marco de análisis de este artículo y sus objetivos fundamentales; no obstante es importante reparar que, sin ellas, los discursos protestatarios y de denuncia hubiesen perdido mucha fuerza en el plano visual, aun cuando la producción mayoritaria del arte uruguayo recorriera otros andariveles y formas de expresión, que en algunos casos buscará caminos expresivos del estado de situación bélica mundial, o bien se alejará en forma absoluta de cualquier contenido histórico, político o literario, tal como sucederá con la escuela formada por Joaquín Torres García, a su regreso al país en 1934.

Las revistas publicadas desde esas organizaciones gremiales o intelectuales fueron el soporte de un considerable conjunto de imágenes sobre la guerra y la muerte, representada ésta bajo diferentes formatos. En este sentido, la revista *Movimiento*⁷ era un ejemplo representativo y también la revista *AIAPE*⁸, donde una parte de esas representaciones podían asociarse a un realismo social, orientado a la denuncia de situaciones relacionadas con el sistema capitalista. En estas revistas se reconocen obras como la de los artistas Dante Contestabile, José E. Bravo, Amalia Poleri, Pedro M. Astapenco, Leandro Castellanos Balparda, todos ellos interesados y comprometidos en términos políticos. El primero de los nombrados, en particular, realiza una conocida acuarela donde destaca en primer plano una calavera con un cañón, respaldada por un capitalista que acumula dinero como fruto de la guerra; a los costados y debajo del cañón se exponen hombres con sus cuerpos mutilados (Fig. 2).

Resulta de interés mencionar la presencia de artistas inmigrantes, como el caso de la alemana Carla Witte, que vivió en Montevideo desde 1927 hasta su muerte, en 1943. Dentro de su producción, con una marcada influencia del expresionismo alemán, se puede observar obra que representa y se relaciona con la muerte⁹.

Otro ámbito que se constituyó en un espacio significativo para la evocación de la muerte fueron las exposiciones con propósitos de apoyo a la causa republicana española, especialmente aquella realizada en 1938 y conocida como *Salón de Bellas Artes de Ayuda a los niños de la España Republicana*.

Todo este conjunto de obras, así como los marcos expositivos, alientan una representación de la muerte, al tiempo que genera una atmósfera de pesimismo y un estado social melancólico, sobre todo si tenemos en cuenta que el arte y la fotografía son los vehículos fundamentales en la construcción y difusión de imágenes, durante aquellos años.

7. Esta revista fue el órgano periodístico de la CIU y desde sus portadas se asoció la muerte a las ideologías y tendencias políticas rechazadas, como era el caso del fascismo, donde frecuentemente se asociaba a la figura de Mussolini con masacres colectivas o de muertes individuales.

8. Revista que perteneció a la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas [Profesionales] y Escritores por la Defensa de la Cultura, fundada en Montevideo en 1936. Se emitieron cuarenta y siete números entre 1936 y 1948. Se concibió como un espacio de reflexión política, de solidaridad internacional frente a la guerra civil española y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, fue un medio de oposición al gobierno dictatorial de Gabriel Terra, un foco de debate y un foro ensayístico sobre arte y cultura en general. En: Gabriel Peluffo Linari, "Liderazgo intelectual en la construcción de un espacio de interlocución social alternativo: Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, AIAPE (1936-1948)," *Revista de la Academia Nacional de Letras*, no. 15 (2019): 113.

9. Véase la pieza de tinta sobre papel creada por Witte para ilustrar el artículo "El destino manifiesto" de J. P. Pove en la revista *La Pluma* en su volumen 12, en 1929. Actualmente la obra se encuentra en el Museo Agustín Araujo, en Treinta y Tres.



Fig. 2. Dante Contestáble, *¿Hasta cuándo?*, 1937. Acuarela y tinta sobre papel.

En relación con lo anterior, parecería importante considerar el conjunto de posibles transferencias extranjeras -fundamentalmente europeas- que llegaron entonces al país. Sin embargo, las grandes exposiciones oficiales, como la desarrollada en el Salón Nacional de Bellas Artes y denominada *La Pintura Francesa: de David a nuestros días*, resultan totalmente ajenas al clima europeo del momento, así como de su

antesala bélica¹⁰. Muy distinta, en cambio, sería la representación de obras vinculadas a la Guerra, en las exposiciones que llegaron a Uruguay, una vez finalizada ésta.

Presencias de la muerte en la iconografía local

El concepto de la mundialización bélica del siglo XX ha sido ampliamente trabajado por la historiografía. Enzo Traverso entiende que la Segunda Guerra Mundial fue un “condensado traumático”, con un alcance geográfico sin precedentes y no solo por las batallas que se pelearon en los distintos mares y continentes¹¹. Los desplazamientos masivos de población, el exilio y la diáspora, la progresiva interdependencia económica, las transferencias tecnológicas y de conocimiento científico, la hibridación cultural entre naciones –e incluso entre continentes– se potenciaron “a través del prisma de la guerra”¹².

Un proceso histórico de esta escala –un conflicto en el que se conjugaron guerras civiles, guerras totales y genocidios– en el que “una salvaje violencia ancestral se combinó con la violencia moderna”, impacta, inevitablemente, en el corazón de la producción artística y cultural¹³. George Orwell planteaba que la década del 1930 irrumpió en la cultura de tal manera que los escritores ya no conseguían encerrarse en un universo de valores estéticos, apartándose de los conflictos que golpeaban a la sociedad; el caso uruguayo no fue la excepción¹⁴. En el Uruguay de las décadas de 1930 y 1940, se hace ostensible la percepción de ser parte de un orden político mundial y de una comunidad de cultura, compartida por muchos latinoamericanos¹⁵.

Resulta axiomático que, en tiempos de guerra, la presencia de una iconografía de la muerte se acentúe, siendo constatable, en el caso uruguayo, que el conflicto cataliza ciertos vehículos y tópicos para expresarla. El mundo gráfico, en revistas ya citadas como *AIAPE: por la defensa de la cultura* –y otras como *Mundial*¹⁶–, aportan información

10. Esta exposición se inauguró en septiembre de 1939, bajo el patrocinio del presidente de Francia A. Lebrun y bajo la curaduría de René Huyghe. Las obras –óleos, dibujos y acuarelas– pertenecían al Museo del Louvre.

11. Enzo Traverso, “Introducción. Un siglo de violencia,” en *El significado de la segunda guerra mundial* (Madrid: La Oveja Roja, 2015), 19.

12. Traverso, 19.

13. Traverso, 18.

14. George Orwell, “Los escritores y leviatán,” *Estudios Públicos*, no. 18 (1985): 311-314.

15. Mariana Moraes Medina, “En busca del enemigo oculto: intelectuales y revistas antinazis en el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial,” *Revista Letral*, no. 24 (2020): 2, <https://doi.org/10.30827/rl.v0i24.11690>.

16. Revista mensual que se emitió entre 1940 y 1957. Ya desde su manifiesto fundacional, formulaba su pretensión de asentar al país en un orden internacional, haciendo una minuciosa cobertura de la guerra. En Moraes Medina, 9-19.

sobre una iconosfera luctuosa relacionada a visiones notoriamente bélicas y otras más propias de lo melancólico.

Para emprender un análisis de las vertientes iconográficas de la muerte en el período, se trazó una taxonomía que entiende estas representaciones a partir de tres categorías: la muerte representada en la figura humana, las naturalezas muertas y la muerte de cuerpo ausente. La primera, signada por el cuerpo desfallecido o la presencia cadauérica; la segunda, responde a un género tradicional de la historia del arte, que tanto se vincula con los conceptos de tiempo y muerte; la tercera se compone de un conjunto de obras en las que la muerte está presente a través de distintos elementos como temáticas, personas en sufrimiento, paisajes y composiciones.

En la primera de las categorías, en aquella en la que el muerto se manifiesta presente, se atiende a un conjunto de obras en las que la muerte se inscribe dentro de una atmósfera de *pathos* y desesperación. Con un tono de fuerte crítica social, varios artistas presentan los cuerpos, rodeados de seres queridos, signados por la expresión de desgarró y desconsuelo; también bajo distintas formas de mutilación corporal. Resulta sugestivo reflexionar que, si bien, como plantea Philippe Ariès, la muerte en la modernidad ha sido negada, alejada y “desterrada de la vida cotidiana”¹⁷ –en clara continuidad con las iniciativas ilustradas y su discurso médico– es posible comprender que ciertos procesos históricos traumáticos, como fue la Segunda Guerra Mundial, cambian las lógicas de comportamiento habitual, por lo que la exhibición irrecusable de sentimiento se recrudece.

Ejemplos como la obra *¿Civilización?*¹⁸ de la pintora uruguayá María Ferrari demuestran este sentimiento. Ya en 1938 la artista presentaba una escena de muerte, donde el desgarró es protagónico, a partir de un grupo de individuos que lloran y desesperan. Una escena de destrucción, donde el mensaje de la muerte se cataliza a través de figuras truncas, áridas ramas y la presencia de cuervos. En una línea análoga, la obra litográfica *Comparecidos* de Andrés Feldman¹⁹, pintor y grabador húngaro radicado en Uruguay en 1930, muestra un escenario nocturno y lúgubre, marcado por la oscuridad y las ramas secas, en donde se ve un conjunto de personas llorando a sus familiares fallecidos, con una potente expresividad a través de sus encorvadas figuras. La escena central encabezada por una mujer muerta, desplomada y con un niño llorando en su seno descubierto, realiza

17. Philippe Ariès, *El hombre ante la muerte* (España: Taurus, 1984), 17-18.

18. María Ferrari, “Civilización,” *AIAPE*, no. 4 (1938): 1.

19. *Catálogo del XIII Salón Nacional del Dibujo y Grabado* (Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1950), ilustración 17.



Fig. 3. Pedro Miguel Astapenco, *Bombardeo a campesinos*, 1947. Dibujo a pluma. Banco República, Montevideo.

el dramatismo de la muerte, con ciertas reminiscencias a obras icónicas del universo rioplatense, como *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* de Juan Manuel Blanes.

Otro ejemplo ilustrativo es *Bombardeo a campesinos*²⁰ del uruguayo Pedro Miguel Astapenco, un artista de importante presencia en los salones locales (Fig. 3). Si bien cambia la *mise en scene*, situándose en el “durante” de la situación bélica, también hace foco en el desgarramiento familiar que provoca la muerte. La composición dinámica, combinada con la fuerza expresiva de las manos y puños apretados, el bebé muerto y la madre desesperada, podrían generar ciertas líneas de diálogo con obras como *Guernica* o *La Balsa de la Medusa*²¹.

Prosiguiendo con la misma temática, merece mención la obra *Bombardeo* de Héctor Sgarbi, un artista uruguayo que se radicó en París entre 1937 y 1946, siendo testigo de la Guerra desde el continente europeo. Con un marcado lenguaje vanguardista, híbrido recursos cubistas y surrealistas, planteando una composición donde domina la

20. En Ministerio de Instrucción Pública, *X Salón Nacional de Dibujo y Grabado 1947. Catálogo*. (Montevideo: Comisión Nacional de Bellas Artes, 1947). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Teatro Solís de Montevideo, 1947.

21. Importa reparar que el boceto de esta gran obra de Théodore Géricault estuvo en Montevideo, a través del primer boceto que realizó aquel artista, donde la crudeza de tratamiento era aún mayor que en el cuadro definitivo.

destrucción y se hace presente el cadáver. Ciertos rostros de profundo dolor acompañan el sentimiento luctuoso.

La segunda categoría trazada entronca con el extendido género de las naturalezas muertas. Desde la filosofía, Guillermo Hurtado analiza su significado y entiende que esta tipología artística suscita incertidumbre entre lo animado y lo ya sin vida, ahondando especialmente sobre las ideas de corrupción; hay una compleja tensión entre la naturaleza que es idea de lo vivo y que, sin embargo, "no está más inanimada en ningún otro lugar que en los cuadros"²². Pero también es paradójico que allí sea "donde con más garantías permanece y se perpetúa, donde logra sortear y esquivar su disolución"²³. Por ende, siguiendo visiones como la de Hurtado, "la naturaleza muerta es siempre un enfrentamiento con el tema de la muerte, siempre acarrea la idea de *memento mori*"²⁴. No obstante, no interesa en el presente artículo detenerse en la vasta producción de bodegones del período, sino en aquellos ejemplares que evocan de manera más directa la idea de la muerte.

En rigor, se trata de una producción escasamente conocida, que se relaciona con el mundo de las vanitas. Existen tres obras del pintor uruguayo Carmelo de Arzadun –reconocido, principalmente, por sus trabajos de carácter pianista y su posterior experiencia en relación al paisaje– que son prácticamente desconocidas, por formar parte de una colección privada. Estas presentan un potente discurso en relación directa con la muerte y la guerra, desde tres ejes diferentes. *In Memoriam*, fechada en 1942, despliega una trama diagonal donde se intercalan cráneos y cuchillas, sobre un fondo negro. La evocación de la calavera acompañada de armas pierde la lógica barroca de constituirse en un mensaje moral de crítica al hedonismo pero sí, en cambio, al mundo de la guerra (Fig. 4).

Una segunda modalidad es una *vanitas* mayormente tradicional, un óleo en el cual un cráneo se sitúa en una mesa junto con un jarrón y una pequeña escultura ecuestre, aparentemente de porcelana. Por último, la tercera variante esboza un conjunto de individuos, marcados por la multiculturalidad étnica, religiosa y temporal; una figura que alude a Cristo, otras que se acercan al mundo oriental, una referencia a Buda o un emperador romano, son tan solo algunos de ellos. En medio de este conglomerado humano, se sitúa una calavera. Con ciertos recursos que dialogan con artistas como James Ensor o Tarsila

22. Guillermo Hurtado, "Naturaleza muerta (still-life)," *Diálogo*, no. 64 (2020): 181, <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2019.83.1567>.

23. Hurtado, 181.

24. Hurtado, 181.



Fig. 4. Carmelo De Arzadun, *In Memoriam*, 1942. Óleo sobre cartón, 100 x 75 cm. Colección privada, Montevideo.



Fig. 5. Carmelo De Arzadun, *Sin título*, s/f. Óleo sobre madera, 55 x 80 cm. Colección privada, Montevideo.

do Amaral, Arzadun hace una auténtica reflexión sobre la fugacidad de la vida, de manera transversal a distintas épocas y espacios. Se trata de un auténtico mensaje moral, asociado a la cultura del desengaño y al triunfo de la muerte, pero marcada por el sentido que le aporta la gran conflagración mundial (Fig. 5).

A estas representaciones de Arzadun podría asociarse una ilustración del artista local Severino Pose. Aunque anterior a las obras en cuestión, ya que se encuentra en un número de *AIAPE* de 1937²⁵, implica a un escuadrón de soldados, pero con rostros cadavéricos; un auténtico ejército de la muerte. Si bien no persigue el mismo sentido que Arzadun, Pose también utiliza un patrón de largo aliento, que ya tenía sus orígenes en las *ars moriendi* del siglo XV, pero ajustado a una representación de la violencia del siglo XX.

25. Severino Pose, "Dibujo," *AIAPE*, no. 4 (1937): 8.



Fig. 6. Pedro Miguel Astapenco, *Refugiados franceses*, 1945. Tinta sobre papel, 24,5 x 28 cm. Museo del Departamento de San José, Uruguay.

Por último, se plantea la categoría de la muerte sin la presencia del cadáver, como otra manera recurrente de tratar el tema en este período. La integran aquellas obras en las que no hay presencia del cuerpo, ni tampoco una alegoría directa a la muerte. Empero, se sugiere una serie de obras que se contactan con temas que están directamente vinculados y que entroncan con el espíritu de la denuncia política. Obras como *Refugiado franceses* de Pedro Miguel Astapenco muestran realidades sociales que se tocan con la muerte en tanto también fruto de la guerra (Fig. 6)²⁶. El uso de colores oscuros, la delgadez y expresión de los rostros, los rasgos de cansancio y de sufrimiento, generan atmósferas cercanas a la muerte, donde se sugiere su presencia, aunque no sea llamadamente incorporada. Resulta interesante destacar la evocación al mundo fabril en el fondo de la obra, un tema sustancial en el contexto del año 1945. El uso de la tecnología y de la industria, resultaba un factor que había sido entendido como símbolo de progreso e incluso, como una panacea universal, pero ahora transformado en una suerte de “vergüenza prometeica” para muchos intelectuales y artistas²⁷, al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Este concepto, acuñado por Günther Anders, se relaciona con el sentimiento de humillación de los seres humanos ante sus propias invenciones técnicas,

26. Tinta sobre papel del año 1945, conservado en el Museo del Departamento de San José, Uruguay.

27. Traverso, *El significado de la segunda guerra mundial*, 22.

una emoción despertada tras los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, las cámaras de gas y la industria armamentística en general²⁸.

Atmósferas melancólicas y la muerte involucrada

La Guerra no sólo operó como un escenario para la representación de la muerte y el sufrimiento social *stricto sensu*, generando específicas reacciones en el discurso político del arte, sino que también impregnó en muchos artistas bajo la forma de miedos e inquietudes, de tristezas y depresiones que requerían de otro cuerpo de imágenes o búsquedas icónicas. Aún falta estudiar, con mayor profundidad, los reales efectos de aquella conflagración en una sociedad como la uruguaya, fuertemente aluvial, con una considerable presencia de inmigrantes italianos y españoles, pero también de franceses, ingleses y, en menor medida, alemanes y personas provenientes de Europa oriental. Todos ellos siguieron desde Uruguay, los sucesos de la Guerra que afectaba a sus familiares más directos, todavía instalados en el viejo continente. De esos sentimientos de inseguridad, tristeza y desolación fueron los artistas los mejores receptores y traductores del ánimo social reinante.

En casi toda la producción plástica del período es posible descubrir una omnipresente melancolía, verificable en distintos registros como el grabado, la pintura, el dibujo, o incluso en la fotografía. Muy en particular, este estado melancólico se hace tangible en la representación de ámbitos urbanos, donde las partes de ciudad seleccionada tienden a ser barrios algo alejados del centro, menos dinámicos, afectados por improntas particulares como la atmósfera silente de la tarde o de otros momentos aún más crepusculares. También, esta melancolía puede identificarse en la imagen de ciertos espacios interiores, más íntimos, donde su foco parece centrado en las distintas actitudes de la figura humana representada. Finalmente, lo melancólico no elude su presencia en nuevos espacios creados por el artista –o por el arquitecto²⁹–, algunos de los cuales pueden constituir ámbitos de evasión, o bien espacios para una nueva vida, cargados de una cierta metafísica.

Hay autores, en este sentido, que parecen ser centrales en la búsqueda de espacios urbanos donde domina esa “inquietante extrañeza”, tal como lo definiría Sigmund Freud

28. Traverso, 22-23.

29. Rey Ashfield, “Melancolía,” 17-34.

en su famoso ensayo *Lo ominoso*³⁰. Uno de estos autores es el pintor Alfredo De Simone, inmigrante italiano nacido en Lattarico, a finales del siglo XIX³¹, cuya obra ha sido particularmente destacada por su factura material extremadamente densa y por su clara vocación moderna. Pero son, sin embargo, las condiciones del ambiente urbano representado lo que nos interesa señalar ahora. Esos espacios se limitaron a una parte específica de la ciudad, fundamentalmente la zona sur, más en cercanía con el mar³². Para entonces, si bien era una parte relativamente próxima al centro urbano, por la relación espacio-tiempo propia de aquel momento, bien podía entenderse como un ámbito de fuerte condición barrial, poblado por sectores de medios o escasos recursos, bastante diferenciados respecto de la población que habitaba el Centro y la Ciudad Vieja. De Simone se centra así en el espacio de las calles del Barrio Sur y, muy particularmente, en sus arquitecturas predominantemente decimonónicas o de comienzos de siglo. Esto podría llevar a pensar que sus pinceles y espátulas buscaban la nostalgia urbana, más que la atmósfera melancólica; pero no se trató de evocar aquel ambiente con dominante sabor a pasado perdido, ya que también se incorporan en la representación las arquitecturas más contemporáneas, de base ingenieril, que eran potentes exponentes de la ciudad moderna, tal como era la estructura del gran gasómetro, y que el artista no elude, sino que exalta en diferentes cuadros. Estas obras están marcadas por una atmósfera de silencios, de dominante luz vespertina, así como de una casi absoluta ausencia humana que conduce, de manera casi directa, a la escena melancólica. Una melancolía reinante que, por otra parte, no es ajena a la psicología personal y a las vicisitudes particulares de la vida privada del artista³³. Obras como *Nocturno*, *Gasómetro*, *Atardecer en el suburbio* y *Claraboya* nos hablan de manera franca acerca de ese sentimiento crepuscular. No se trata de obras que, en su tiempo, pudiesen reducirse al limitado conocimiento de algunas personas; bien al revés, fueron obras valoradas que obtuvieron considerables e importantes premios en el medio uruguayo³⁴. En esta medida es que

30. Sigmund Freud, "Das Unheimliche," en *Obras Recopiladas* (Londres: Imago, 1947), 12.

31. Hay dudas acerca del año exacto de su nacimiento. Son fechas posibles el 1 de noviembre de 1892; 29 de octubre de 1898; o bien 1896. Estas fechas corresponden a distintas fuentes manejadas: su partida de nacimiento italiana, su carta de ciudadanía y su credencial cívica. La fecha de 1896 surge de cartas y escritos propios del artista.

32. La zona del puerto y sus aledaños, así como la Ciudad Vieja de Montevideo, fueron también materia para su tratamiento en la pintura de De Simone, pero es en el llamado Barrio Sur de Montevideo donde mejor se entiende este sentimiento o tendencia.

33. Sus diferencias y dificultades físicas, que lo ubicaban entonces como una persona de capacidades diferentes –se usaba entonces el término "minusválido–," fue un factor que, al tiempo que le facilitó ciertos beneficios de parte del Estado, lo ubicó en el lugar de una relativa segregación social. Este hecho, posiblemente, hizo de De Simone un individuo afecto a ciertas depresiones y angustias recurrentes.

34. De Simone no fue un artista desligado de premios y exposiciones y es por eso que podemos inferir que su obra tuvo un importante grado de socialización y ayudó a construir un imaginario melancólico de la ciudad. Participó de la exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929, donde recibió una medalla de plata. Más tarde, y en relación más directa con las obras que realizó en ese momento es premiado en las exposiciones realizadas por la Escuela Taller de Artes Plásticas y, también en los salones de pintura, tanto municipales como nacionales. En 1943 se realiza una muestra de carácter individual, con una gran parte de su obra, en el Subte Municipal.



Fig. 7. Alfredo De Simone, Gasómetro, s/f. Óleo sobre tela, 59 x 70 cm. Colección Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo.

podríamos pensar que la obra de De Simone forma parte esencial de la icono-esfera melancólica, afectada por esa inquietante presencia de lo extraño-conocido, de la que hablara Freud (Fig. 7).

Esa producción artística, precisamente, tiende a la captura de un estado general más que a una traducción del yo individual y es por eso que las formas construidas se inscriben dentro de determinadas modalidades recurrentes –en algunos casos establecen verdaderos *pathos formales*– pero que trascienden la representación específica de la

figura humana. En este sentido, muchos recursos se repiten en la representación del ambiente, tal como dijimos: espacios silentes, ausencia de movimiento, captura de lo espectral, perspectivas deformadas o anamórficas, ambientes marcados por la ausencia total de sombras o, por el contrario, por la presencia de sombras profundas y largas. Pero hay también recurrencias en el tratamiento de ciertos espacios interiores, los que tienden a complejizarse, o bien a captarse desde un horizonte particular. El velo constante de lo melancólico tiende entonces a un patrón que repite recursos pero que no impide distinguir la particular impronta de cada autor.

Pintores como Oscar García Reino acompañan con su obra de comienzos de los años cuarenta, una representación urbana inscrita dentro de esa misma línea. Su escena dominante es el puerto de Montevideo, espacio de extrema dinámica definido por el movimiento permanente de las embarcaciones. Sin embargo, este autor explora en la fijación del movimiento, en la captura espectral de los objetos representados, permitiendo siempre el claro reconocimiento de ellos. Obras como *Ventana o Puerto*³⁵, recuerdan la luz tenebrosa que domina en la obra de algunos italianos como Mario Sironi³⁶, así como sus arquitecturas con fuerte carga de abstracción resultan ser más dependientes de un neo-cubismo tardío, como el de André Lothe³⁷. Esa ventana referida en el primer cuadro incorpora algunos edificios concretos de la ciudad, como el de la Aduana de Montevideo, pero su contexto ejerce sobre él una particular y extraña transformación. Al igual que sucedió con la obra de De Simone, los trabajos de García Reino no fueron esquivos a la premiación³⁸, así como a la exposición en diferentes instancias y ámbitos de reconocimiento; también en este caso es posible afirmar que muchas de sus obras contribuyeron a la construcción de esa esfera melancólica, que persiste en el Montevideo artístico de la Segunda Guerra Mundial.

Hay también mucho de esto en ciertos ambientes creados por la literatura uruguaya del período, tal como se da en el caso de distintos cuentos de Felisberto Hernández, quien trata el extrañamiento de ciertos espacios de la ciudad, así como el de algunos interiores de las arquitecturas que recreó³⁹. Sus personajes suelen disolverse en esa atmós-

35. Ambas obras fueron publicadas en Rey Ashfield, "Melancolía," 30-31.

36. Es interesante comprobar que, tal como lo afirmara el historiador y crítico uruguayo José Pedro Argul, en su clásico trabajo *Las artes plásticas en Uruguay*, García Reino tuvo un tiempo de admiración por los artistas del *novecento* italiano. Ver José Pedro Argul, *Las artes plásticas en Uruguay* (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1966), 189.

37. Argul, 189.

38. Algunas de estas obras fueron *Nocturno de Puerto* -premiada en el Salón Nacional de Pintura de 1940- y *Paisaje de Puerto* -premiada en el Salón Nacional de 1943-, entre otras.

39. Son muchos los cuentos donde esto sucede, pero muy especialmente vale la pena recordar: *Nadie encendía las lámparas*.



Fig. 8. Dante Contestabile, *La hermana mayor*, 1939. Escultura en yeso, 100 x 55 x 80 cm. Durazno Liceo, Uruguay.

fera extraña que mejor permite construir la literatura; pero en la pintura o la escultura los artistas deben recurrir a un tratamiento diferente de la interioridad arquitectónica y humana, apelando a posiciones reconocidas, que a veces se transforman en convenciones visuales. Muy frecuente es, durante este período, la presencia melancólica representada en la figura humana bajo el clásico paradigma establecido por Durero, en su grabado homónimo. Muchas son las obras premiadas en los concursos y salones nacionales que en Uruguay recogen este *pathosformel* individual, tanto en la pintura como en la escultura, instalando así un modelo representacional muy aceptado y estimado en términos estéticos. Son ejemplo de esto, distintos trabajos como la escultura realizada por Dante Contestabile y titulada

La hermana mayor (Fig. 8), –premiada con la medalla de plata en el Salón Nacional de 1939–⁴⁰ el óleo de Alceu Ribeiro titulado *Figura* también premiado⁴¹ y la pintura *Mary* de Vicente Martín, distinguida asimismo en el Salón del año 1940⁴². Deben considerarse, además, diferentes ejemplos más tardíos, aunque siempre pertenecientes a la inmediata posguerra, como lo son la punta seca denominada *Retrato de Adolescente* de María Carmen Portela (c. 1946)⁴³, el dibujo a pluma *Figura* de Juan Martín (1948) y la tinta china de Amalia Polleri identificada como *Retrato* y que fuera galardonada con una mención en el X Salón Nacional del Dibujo y el Grabado, del año 1947 (Fig. 9). Todo esto nos habla de una dominante en el gusto que acepta y valora lo melancólico, aun cuando alcan-

40. *Catálogo del Salón Nacional de Pintura y Escultura* (Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1939), 191.

41. Premio Consejo de Estado, en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1942.

42. Premio Medalla de Bronce, en: *Catálogo del IV Salón Nacional de Bellas Artes* (Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1940), 113.

43. Declarada fuera de concurso. *Catálogo del IX Salón Nacional del Dibujo y el Grabado* (Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1946), 204.



Fig. 9. Amalia Polleri, *Retrato*, 1947. Tinta china sobre papel, 27 x 42 cm. Museo del Departamento de San José, Uruguay.

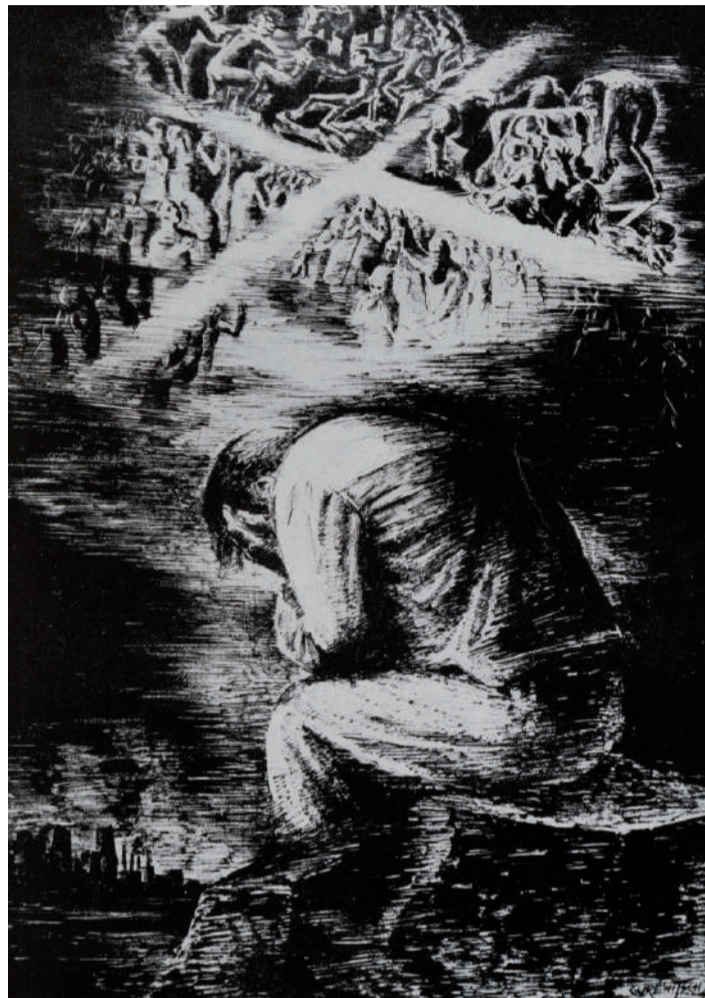


Fig. 10. Juan Gurewitsch, *Visión*, 1949. Tinta china. Banco República, Montevideo.

ce altas expresiones de dolor, tal como sucede en la obra *Visión* de Juan Gurewitsch⁴⁴ (Fig. 10).

Vale la pena señalar cómo –y en paralelo– este estado melancólico adquiere vigor en autores uruguayos que están instalados en la Francia gobernada por los nazis, tal como es el caso de la obra de Hector Sgarbi. También en él se identifican representaciones de la ciudad –el París ocupado–, que evita los espacios caracterizadores y grandilocuentes de la ciudad decimonónica. Sgarbi, al igual que De Simone en Montevideo, busca un París poco conocido, de corte barrial y asiento de actividades industriales, como en el óleo titulado *Calle*, fechado en febrero de 1942. Con ausencia de sombras, pero con una clara identificación de arquitecturas y chimeneas que se acompañan de árboles sin hojas, con un solo peatón como única manifestación de vida, Sgarbi expone aquí el marco de desolación

44. Aunque fechada en 1949, esta obra del artista Juan Gurewitsch permite sostener que se trata de una visión en directa relación con la guerra, o incluso con el Holocausto Judío. La obra fue premiada en el XII Salón Nacional del Dibujo y el Grabado. *Catálogo del XII Salón Nacional del Dibujo y el Grabado* (Uruguay: Ministerio de Instrucción pública, 1949).

propio de este tiempo, acompañado del recurrente extrañamiento general y bajo un velo oscuro que inevitablemente evoca la muerte. En otro *corpus* representacional, pero siempre dentro del contexto parisino, Sgarbi profundiza en la manifestación y exposición del ambiente melancólico a través del espacio interior. Dos obras identificadas en colecciones particulares resultan muy elocuentes en este sentido: un desnudo fechado en 1942 y otro, posiblemente de 1943 ya que la fecha no es suficientemente clara. En ambos, la melancolía se establece a partir del tópico de “la carta recibida” que porta una funesta noticia: ¿una muerte en combate? En el segundo se agrega una distorsión violenta que se expresa en el interior del espacio representado donde se extiende un cuerpo desnudo y una mesa volcada o caída lateralmente. No obstante, importa señalar que la obra de Sgarbi no agregó nada nuevo en materia evocativa de la muerte –aun estando en el escenario mismo de la guerra– al cuerpo iconográfico que en esta materia se desarrolló en el país durante los años de 1935 y 1948. Por el contrario, reafirmó una línea de trabajo bastante extendida ya, en el Uruguay de la época.

Cierre

El período tratado en este artículo permite involucrar varios hechos bélicos y diferentes estados de tensión, como resultado de los totalitarismos entonces ascendentes. La producción artística combinó e integró distintos discursos –políticos, ideológicos, históricos– en su materia plástica, tal como es razonable en tanto fue receptiva del contexto de la época. Pero hay también en esa producción materializada una carga interpretativa del estado de la sociedad, de sus angustias y miedos, de sus decepciones y depresiones. Este conjunto de vivencias y sentimientos asociados exponen que Uruguay estaba mucho más en sintonía – informativa, pero también espiritual– con los graves sucesos del mundo, más aún de lo que hemos supuesto hasta ahora. Esto acompaña, obviamente, el estado de la cultura del país, así como de su relación con paradigmas que operaron con fuerza y gran éxito, muchos de ellos reafirmados luego de la Guerra; otros en cambio, se debilitaron o bien se transformaron bajo el efecto de la nueva realidad.

Si bien algunas ideas como el amor a la paz y la defensa de la democracia se potenciaron en el sentimiento popular, imágenes como la de la industria, hasta entonces entendida como proyecto fundamental de crecimiento económico y base moral del orden moderno, se vieron transformadas –y hasta asediadas– por un discurso iconográfico que muchas veces la vinculó con la muerte y la explotación. Tal como se comentó antes, esa “vergüenza prometeica” de la que habla Günther Anders, dio paso a nuevas representaciones

que merecen un abordaje específico: la industria como escenario de conflictos o bien la industria como cuerpo autónomo y ajeno a la vida humana, puede verse en obras de autores como Alfredo Sollazo o Agustín Ezcurra, realizadas en torno a la mitad de la década del cuarenta y también posteriores, donde sus edificios industriales suelen exponer una notable ausencia de vida humana.

Los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial permitieron conocer obras contemporáneas extranjeras –fundamentalmente europeas y, en menor medida, norteamericanas– que aludieron al conflicto bélico y a sus consecuencias sociales. Importa analizar y tener en cuenta en este sentido, algunas exposiciones que tuvieron lugar en Montevideo, durante los años siguientes a 1945, como la *Exposición de Grabados Franceses Modernos*, donde las referencias a la muerte son frecuentes en distintas obras y bajo diferentes formatos⁴⁵. Se destaca especialmente, en los textos introductorios al catálogo realizado por autoridades uruguayas, la enorme filiación galicista de sus autores, así como el regocijo por el resultado final de la Guerra. De igual manera, la llamada *Exposición de Grabados Belgas*, de 1948, vino acompañada de múltiples obras con directa referencia a la muerte y la desolación generada por la Guerra⁴⁶. Nada de lo expuesto podría ser demasiado diferente a lo producido en el país durante los años previos, porque Uruguay tenía entonces todas las condiciones –al menos culturales y sociales– para ser considerado un país moderno, con una producción artística que contaba con un importante *aggiornamento* conceptual y plástico.

La muerte siguió estando presente bajo diferentes formatos, pero la fotografía ganará protagonismo frente a las artes plásticas en materia de representación, sobre todo a partir de la divulgación de las mayores atrocidades de la Guerra, algunas de las cuales

45. La exposición francesa aportó distintas obras referidas a la muerte, según catálogo realizado en julio de 1947 y publicado en Montevideo. Se destacan tratamientos diversos como el sarcástico *Hamlet en el cementerio* de Yves Alix, rodeado de múltiples calaveras; la compleja visión de la *Apocalipsis* de Anita de Caro, la mujer melancólica de Etienne Cournault y titulada *Mujer acodada con corpiño negro*; o la obra de Jean Deville, titulada *El niño del fuego*, de corte más metafórica, aunque con presencias explícitas de elementos propios de la guerra, como ser alambrados y cercas. Raymond Cogniat y Carlos Herrera Mac Lean, *Exposición de Grabadores Franceses Modernos* (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1947). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Montevideo, 1947.

46. En el catálogo de esta exposición, impreso en Montevideo, en diciembre de 1948 y titulado *Grabados belgas*, se identifican cuatro obras de contundente relación con la muerte y la guerra, aun cuando algunas de ellas puedan ser anteriores a la misma. Su selección dentro de la muestra es, por lo menos, significativa. *La acordeonista* de Víctor Delhez y la *Pietá* de Frans Masereel, en primer término. Otras en cambio como *Ramo en las Ardenas* de George Charlier puede considerarse como una suerte de gran “*vanitas*” donde a la imagen de vida y belleza propia de un gran copón con flores le respalda en el enorme paisaje de las Ardenas, en cuyos bosques se dieron las grandes batallas de la primera y de la Segunda Guerra Mundial, con una enorme cantidad de muertos registrada. En un carácter muy diferente al vínculo con la guerra, la obra de Jean Stevo denominada *Liberación*, recoge la idea de alegría por el fin de la Guerra, a través del festejo y la fiesta pública. Louis Lebeer y Carlos Herrera Mac Lean, *Grabados belgas* (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1948). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Montevideo, 1948.

eran, por entonces, muy poco conocidas, tal como las imágenes de muertos y sobrevivientes de los campos de concentración.

El sentimiento acerca de esa inquietante presencia de la muerte y los desastres de la Guerra traspasados al campo artístico subrayan un pensamiento dominante en el Uruguay de la época, así como una fuerte conciencia internacional imbuida del estado de ánimo que afectaba a la comunidad mundial. Esta realidad expone también, un compromiso relevante con muchos de los principios de la modernidad. En todos los casos, lo producido por el arte del país, durante los años de la Guerra, forma parte de un proceso propio y no de simples transferencias vectoriales –desde Europa a América Latina–, tal como lo exponen distintos relatos historiográficos.

Referencias

Fuentes documentales

- Catálogo del Salón Nacional de Pintura y Escultura*. Uruguay: Ministerio de Instrucción pública, 1939.
- Catálogo del IV Salón Nacional de Bellas Artes*. Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1940.
- Catálogo del IX Salón Nacional del Dibujo y el Grabado*. Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1946.
- Catálogo del XII Salón Nacional del Dibujo y el Grabado*. Uruguay: Ministerio de Instrucción pública, 1949.
- Catálogo del XIII Salón Nacional del Dibujo y Grabado*. Uruguay: Ministerio de Instrucción Pública, 1950.
- Ministerio de Instrucción Pública, *X Salón Nacional de Dibujo y Grabado 1947. Catálogo*. Montevideo: Comisión Nacional de Bellas Artes, 1947. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Teatro Solís de Montevideo, 1947.

Fuentes bibliográficas

- Arana, Mariano, y Lorenzo Garabelli. *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915-1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991.
- Argul, José Pedro. *Las artes plásticas en Uruguay*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1966.
- Ariès, Philippe. *El hombre ante la muerte*. España: Taurus, 1984.
- Claire, Jean. *Malinconia*. Madrid: La Balsa de Medusa, 1999.

- Cogniat, Raymond, y Carlos Herrera Mac Lean. *Exposición de Grabadores Franceses Modernos*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1947. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Montevideo, 1947.
- Ferrari, María. "Civilización." *AIAPE*, no. 4 (1938): 1.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimliche." En *Obras Recopiladas*, 11-29. Vol. 12. Londres: Imago, 1947.
- Hermsen, Joke Johanna Hermsen. *La melancolía en tiempos de incertidumbre*. Madrid: Siruela, 2019.
- Hurtado, Guillermo. "Naturaleza muerta (still-life)." *Dianóia*, no. 64 (2020): 181-192. <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2019.83.1567>.
- Lebeer, Louis, y Carlos Herrera Mac Lean. *Grabados belgas*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1948. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Montevideo, 1948.
- Moraes Medina, Mariana. "En busca del enemigo oculto: intelectuales y revistas antinazis en el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial." *Revista Letral*, no. 24 (2020): 1-21. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i24.11690>.
- Orwell, George. "Los escritores y leviatán." *Estudios Públicos*, no. 18 (1985): 310-315.
- Peluffo Linari, Gabriel. *Realismo social en el arte uruguayo. 1930-1950*. Montevideo: Museo Nacional de Bellas Artes Juan M. Blanes, 1992. Publicada en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes Juan M. Blanes, 1992.
- . "Liderazgo intelectual en la construcción de un espacio de interlocución social alternativo: Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, AIAPE (1936-1948)." *Revista de la Academia Nacional de Letras*, no. 15 (2019): 113-161.
- Pose, Severino. "Dibujo." *AIAPE*, no. 4 (1937): 8.
- Pove, J. P. "El destino manifiesto." *La Pluma*, no. 12 (junio de 1929): 74.
- Rey Ashfield, William. "Melancolía y metafísica. Arquitectura uruguaya en tiempos de incertidumbre global." *Vitruvia*, no. 6 (2020): 17-34.
- Traverso, Enzo. *El significado de la segunda guerra mundial*. Madrid: La Oveja Roja, 2015.



Débora Arango Pérez, *Masacre del 9 de abril, 1948*. Acuarela, 77 x 57 cm. Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.

DEBORAS


Lugares de la muerte en la capital colombiana dentro del contexto de la violencia, siglos XX y XXI

Places of Death in the Colombian Capital within the Context of Violence, Centuries XX and XXI

Sandra Patricia Bautista Santos

Universidad de Huelva, España

sandra.bautista@ddi.uhu.es

 0000-0002-3104-1361

Recibido: 14/03/2023 | Aceptado: 31/07/2023

Resumen

Partiendo de la hipótesis que el análisis de la producción artística es una estrategia eficaz para comprender el lugar imaginario que un asunto como la muerte puede ocupar dentro de las ciudades. Este artículo propone una reflexión acerca de algunas de las obras de artistas colombianos, como: Débora Arango, Alejandro Obregón, Beatriz González, Doris Salcedo, Óscar Muñoz, María Evelia Marmolejo, Ana Claudia Múnera y Clemencia Echeverri. Cuyas narrativas visuales, fueron creadas en torno a un lugar y circunstancias específicas, en este caso Bogotá como un escenario de muerte derivada por los problemas de violencia sociopolítica transcurridos durante los siglos XX y XXI. Estas propuestas artísticas configuran una mirada muy profunda, con fuerte matiz crítico, sobre las posibles causas y el impacto que estos hechos han provocado en la manera de percibir la ciudad.

Abstract

Starting from the hypothesis that the analysis of artistic production is an effective strategy to understand the imaginary place that an issue like death can occupy within cities. This article proposes a reflection on some of the works of Colombian artists, such as: Débora Arango, Alejandro Obregón, Beatriz González, Doris Salcedo, Óscar Muñoz, María Evelia Marmolejo, Ana Claudia Múnera and Clemencia Echeverri. Whose visual narratives were created around a specific place and circumstances, in this case Bogotá as a scene of death derived from the problems of sociopolitical violence that occurred during the 20th and 21st centuries. These artistic proposals form a very deep look, with a strong critical nuance, on the possible causes and impact that these events have had on the way the city is perceived.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Bautista Santos, Sandra Patricia. "Lugares de la muerte en la capital colombiana dentro del contexto de la violencia, siglos XX y XXI." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matias Ruiz Diaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 428-446. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8145>.

© 2023 Sandra Patricia Bautista Santos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Palabras clave

Bogotá
Muerte
Violencia
Lugares físicos y psicológicos
Arte colombiano
Siglos XX y XXI

Keywords

Bogotá
Death
Violence
Physical and Psychological
Places
Colombian Art
20th and 21st Centuries



Fig. 1. Débora Arango Pérez, *Masacre del 9 de abril*, 1948. Acuarela, 77 x 57 cm. Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.

Introducción

Para dar respuesta a la interrogante ¿Qué lugar ha ocupado la muerte en las ciudades?, es necesario tener en cuenta que este es un fenómeno que se ve reflejado en distintos aspectos que conforman la vida urbana como: lo religioso, lo social, lo histórico, lo cultural y artístico.

Este artículo se centra en el último de estos, partiendo de la idea de que las obras de arte son medios muy contundentes para evidenciar el lugar que ocupa la muerte en las ciudades, debido a que a través de ellas es posible ver las memorias, reflexiones y los testimonios visuales de los artistas sobre esta.

Temáticamente, se ha elegido la ciudad de Bogotá y se ha examinado, cómo la noción de muerte que se ha configurado en torno a este lugar, está influida notablemente por los acontecimientos de violencia, que han girado en torno a ella. Igualmente, se aclara que los métodos de análisis empleados para la reflexión sobre estas obras son el iconográfico y contextual, los cuales permiten examinar cómo los artistas representan y procesan esta realidad como habitantes y testigos.

Este análisis inicia su recorrido haciendo referencia a la obra *Masacre del 9 de abril* de Débora Arango en la que se representa el Bogotazo (Fig. 1), uno de los acontecimientos más concluyentes de la presencia de la muerte en la capital colombiana. Se continúa haciendo mención a obras derivadas de estos hechos como: *Cementerio de la chusma o mi cabeza* (1950) de esta misma artista y *La violencia* (1952) de Alejandro Obregón, donde no solo se evidencia que la muerte violenta (producida por masacres y desapariciones) ocupa un lugar en la memoria de Bogotá, sino en el imaginario nacional, configurando un entorno abatido por el miedo, la incertidumbre y el desasosiego. Territorio

que, a pesar de ser habitado, no es asumido como un lugar seguro, incluso, más bien, se percibe como un paisaje de terror.

Se continuará haciendo mención a otras obras que tienen como escenario e inspiración lugares de la capital relacionados con el poder político que no se han escapado de las secuelas de la muerte causada en condiciones de violencia, estas son: *Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos)* (1962) performance realizado por María Evelia Marmolejo en Plazoleta del Centro Administrativo de la ciudad de Bogotá, *Las delicias* (1997) de Beatriz González (cuya idea nació de la protesta que realizaron frente al palacio presidencial, las madres de cerca de 60 soldados secuestrados por las FARC en Las Delicias, de los cuales 21 fueron asesinados), *Noviembre 6 y 7* (2002) de Doris Salcedo, proyecto con el que intervino el exterior del palacio de justicia, recordando a las aproximadamente 100 víctimas, de la toma ocurrida el 6 de Noviembre de 1985.

Completando este conjunto, se hace mención a la obra *Auras anónimas* (2009) de Beatriz González (intervención en los columbarios del cementerio central de Bogotá que fueron previamente utilizados como fosa común de las víctimas del Bogotazo), por medio de la cual se puede analizar como la memoria de estos hechos de muerte violenta se percibe en lugares asociados a esta, aun en la actualidad.

Para finalizar esta revisión iconográfica sobre el lugar que ocupa la muerte en el imaginario de ciudades colombianas como Bogotá, se incluyen en este análisis los proyectos artísticos: *Aliento* (1995) de Óscar Muñoz (que recuerda de manera sensible la presencia y la persistencia de la desaparición forzada usando algo tan sutil como el vapor que se produce en cada respiración), *Treno* (2007) de Clemencia Echeverri, video instalación exhibida en la galería Alonso Garcés ubicada en Bogotá (la que desde una inquietante metáfora del Río Cauca arrastrando prendas que evocan el caudal de cuerpos desaparecidos y olvidados, propone una reflexión acerca del creciente y constante número de víctimas que se han sumado en la historia colombiana) y *Colombofilia* (1996) de Ana Claudia Múnera, que revela el lugar psicológico que ha ocupado la muerte por violencia en la memoria de los colombianos.

Por otra parte, antes de concluir este apartado introductorio se debe aclarar que para la construcción de este estudio se han tenido en cuenta investigaciones previas desarrolladas en contexto de la historia del arte del país, tales como: el libro *9 de abril: el cuerpo del sujeto* (1999) de Clara Isabel Botero, en el que presenta un análisis sobre

obras como *Masacre del 9 de abril*, las cuales reflejan la tragedia y la violencia suscitada a raíz del Bogotazo. Asimismo, el texto de Sven Schuster *Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria*, (2011) donde ofrece una amplia descripción iconográfica de esta pintura. En una línea similar, se debe hacer mención del ensayo *Jorge Eliécer Gaitán: Dinamita y mecha en el arte colombiano*, (2007) de Cristian Padilla, publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia y el artículo de este mismo autor titulado *El Bogotazo y los artistas colombianos*. (2022).

En este orden ideas, otra referencia relevante acerca de este terreno de análisis es el aporte del periodista Miguel González en la publicación *Arte, comunidad y política en la Bogotá del siglo XX* (2013) donde plantea que esta obra de Arango es un indicio relevante de cómo los artistas abordan este tipo de situaciones, produciendo una visión muy potente de ellas.

También se destaca el artículo *De la masacre de Guernica a la masacre de Bogotá: el Bogotazo en la pintura de Débora Arango* (2015) de María Margarita Malagón -Kurka, igualmente de esta misma autora el texto *Arte como presencia indéxica* (2010), en el que profundiza en la producción de Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo y en la carga simbólica de sus proyectos que tienen que ver específicamente con la temática tratada.

Del mismo modo, se han tomado consideración, fuentes bibliográficas como: *Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte Colombia* de Álvaro Medina (2003), que ofrece una profunda reflexión sobre la obra de Obregón, que se incluye en este análisis, *Crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano* (2001) de Álvaro Robayo Alfonso, en el capítulo específico que dedica a Beatriz González, *La sangre de Antígona: Tres casos de arte, violencia y género en Latinoamérica* (2012) de Sebastián Vidal y *Treno: Clemencia Echeverri* (2023) de María Belén Sáez de Ibarra. Como complemento de esta información se recogen testimonios de los artistas González, Salcedo, Muñoz y Múnera y descripciones sobre sus propuestas, que se encuentran publicadas en el espacio virtual de *Museo de Memoria de Colombia*, institución que se ha orientado a investigar sobre la relación entre arte y violencia en la realidad de país.

Desarrollo del análisis: Imaginario de la muerte violenta en la capital colombiana

El bogotazo, punto de partida

Para comenzar, es importante aclarar que la capital colombiana, como otras ciudades del país, ha estado marcada por la violencia. En su caso específico, un suceso histórico como el Bogotazo, masacre acontecida el día 9 de abril de 1948, a raíz del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, ha configurado una memoria de esta, donde la muerte violenta ha ocupado no solo los lugares físicos donde sucedieron estos hechos violentos y otros posteriores que le han dado continuidad, como: el conflicto armado, las muertes impunes y las desapariciones forzosas. Si no que también ha configurado lugares simbólicos en el imaginario del pueblo colombiano, donde se puede identificar una serie de características que se nombran a continuación:

- El miedo colectivo y la sensación de acecho psicológico de la muerte como destino.
- El duelo no concluido por parte de las víctimas indirectas
- La respuesta del arte para enfrentar la banalización y la naturalización de la violencia en la cotidianidad, incluso en la identidad nacional.

En este artículo, se analizará en los siguientes apartados, como estas características han sido reflejadas en las obras de algunos artistas colombianos, generando un verdadero campo de reflexión sobre el impacto de la experiencia de la muerte producida en condiciones violencia, en cuanto a la relación con el espacio que se habita.

Una de las obras que se considera referencia en este ámbito y que se toma como punto de partida en este texto, es la obra *Masacre del 9 de abril (1948)* de Débora Arango, la que recrea con contundencia la atmósfera de violencia y barbarie desatada en el Bogotazo, en esta imagen la población es representada como una masa descontrolada por la conmoción y la ira de ver apagadas las esperanzas de cambio, a raíz de la muerte del líder político. Incluso las de Arango, ya que Gaitán, al ocupar su puesto de ministro de educación, fue un impulsor de su obra, que fue vetada por la clase conservadora.

Es importante señalar que, aunque la artista no presencié físicamente estos hechos, los documentó basada en las dramáticas narraciones radiales y registros fotográficos con los que tuvo contacto, dejando así muy claro el lugar que la muerte violenta ocupaba en la capital colombiana.

En esta composición reunió sintéticamente a los protagonistas, demarcando claramente su actitud en este suceso, algunos participan activamente en la explosión de la violencia (el pueblo), otros buscan mantener el control a través de ella sin medir las consecuencias (la fuerza militar) y otros huyen (el clero: representado en las monjas que se escapan por la escalera lateral), actitud que resulta irónica porque contrasta notablemente con la de los demás personajes.

De igual forma, el lugar donde son presentados los hechos, da sentido crítico a la imagen, porque todo esto ocurre “en el campanario de una iglesia de estilo barroco, que denota las construcciones arquitectónicas de este tipo que se encuentran en el centro de la ciudad de Bogotá.”¹ Aludiendo así al impacto de lo acontecido en el estado físico e imaginario de esta, ya que, a partir de aquí, se desató una gran ola de violencia, que si bien tuvo origen en la división bipartidista del país dada entre el partido liberal y conservador desde 1920, se intensificó por estos acontecimientos, cobrando la vida de alrededor de 3500 víctimas.

Lugares de miedo colectivo y el acecho psicológico de la muerte como destino

Años después de este hecho, en las obras *Cementerio de la chusma o mi cabeza* (1950) de Débora Arango y *La violencia* (1952) de Alejandro Obregón, los artistas se ubican en la posición de testigos de los hechos violentos, sus obras recrean el lugar donde la masacre que ya ha sucedido y que puede volver a suceder, manifestándose como una forma de denuncia y advertencia.

Respeto a la obra de Arango, autores como Schuster (2011) han señalado que esta “fue creada en el momento más agudo y sangriento de la violencia, o sea durante la corta presidencia de Laureano Gómez”².

1. Sven Schuster, “Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria,” *Revista de Estudios Colombianos*, no. 37 (2011): 37.
2. Schuster, “Arte,” 38.



Fig. 2. Alejandro Obregón, *La violencia*, 1962. Óleo sobre tela, 155,5 x 187,55 cm. Colección permanente Banco de la República, Colombia.

Iconográficamente, representa un espacio oscuro, fúnebre, solitario e inhóspito, donde además de las tumbas señalizadas por cruces, la muerte patente y presente se puede ver en la cabeza que es arrastrada por un perro esquelético, de la que sobresalen los ojos de las cuencas. También resaltan en la composición los pájaros negros que desde su posición observan y controlan la situación. Recordando que hay fuerzas oscuras detrás de estos hechos y que pueden alcanzar a cualquier habitante del país.

Por su parte, en la obra de Obregón *La violencia* (1952) (Fig. 2), vemos como la memoria y el acecho de la muerte violenta está asentada de forma general en el imaginario del territorio colombiano, no solo geográficamente sino psicológicamente, lo cual se puede ver también en la obra *Masacre del 10 de abril* que forma parte de la serie que creó este artista a raíz del Bogotazo.

La imagen presentada por el artista en la pintura *La violencia* (1952) es fuerte y conmovedora, según el historiador Álvaro Medina (2003) representó la violencia como: “el cadáver de la mujer es al mismo tiempo un paisaje de montaña, como si su brutal asesinato hiciera parte de la geografía. Mujer yerta y madre tierra constituyen una sola cosa, implicando que la fertilidad primigenia ha cesado. Ella, la figura, es en sí misma el horizonte, horizonte aparentemente bloqueado, desesperanzador y sin futuro. En el vientre materno, que se eleva como una colina, el feto inerme tiene por tumba a quien le daba vida. Muerte doble, entonces, administrada con estremecedora sevicia, episodio que ocurrió en incontables ocasiones y en muy diversos lugares”³.

En la descripción de Medina podemos ver cómo la obra de este artista transmite el desolador imaginario que se produce en un entorno abatido por la violencia. Por otra parte, es importante señalar que personalidades como Engel lograron ver “(...) en Obregón al artista testigo que mostraba un hecho horrible y, por lo tanto, reprobable. Su opinión expresaba el estremecimiento del crítico, producto de un sentir humano y una ética personal que de hecho, y con razón, trasladaba al artista. Si interpretamos bien sus palabras, la actitud de Obregón era de denuncia”⁴.

Lugares para recrear memoria de la muerte violenta y las secuelas del dolor de sus víctimas

Si bien, en las obras de Arango y Obregón citadas anteriormente, también quedó demostrado que Bogotá, además de ser un lugar del miedo, también lo era de la indolencia, en este apartado se enuncian algunas propuestas que hacen evidencia de esta realidad, con una clara intención de generar una reflexión no solo sobre la persistencia de estos hechos sino el impacto que han causado tanto en las víctimas directas como indirectas.

Para comenzar se hace mención al performance *Anónimo 1, Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos* de María Evelia Marmolejo realizado en 1981 (Fig. 3), en esta ocasión por medio de una acción inquietante se apropió de la Plazoleta del Centro Administrativo de la ciudad de Bogotá para denunciar los alcances de la violencia en Colombia y su impunidad.

3. Álvaro Medina, “Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte Colombia,” *Palimpsestvs*, no. 3 (2003): 131.

4. Medina, “Alejandro,” 131.

Es importante aclarar que a la fecha que se desarrolló este proyecto “comenzó una escalada de violencia entre las guerrillas, lideradas principalmente por las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el ELN (Ejército de Liberación Nacional), el movimiento M 19 y el gobierno de Julio César Turbay. Diversos actos de tortura y represión se sucedieron al fragor del aparente progreso macroeconómico que vivía el país.”⁵ Esto produjo que se respirara un ambiente ambiguo, aunque la muerte por violencia era parte de la realidad, también había una tendencia a la evasión y al olvido de esta cuando no existía una relación directa con ella.

Como una medida de choque, trasgresión y llamado a la conciencia, Marmolejo en este lugar público, vestida de blanco, con sus pies vendados, dispuso sobre el suelo de la plaza un largo rollo de papel con 70 metros de longitud, después de terminar su distribución, se sentó y seguidamente procedió a retirarse las vendas y hacer unos cortes en la punta de sus dedos. Una vez concluido este acto, comenzó a desplazarse sobre el rollo, dejando de forma consciente las huellas de sangre, con el fin de materializar frente a los ojos de los espectadores las heridas que la violencia le ha dejado directa e indirectamente y sensibilizarlos acerca de estas.

Frente a los motivos que llevaron a la artista a realizar la obra, es relevante citar la siguiente declaración que le transmitió a Vidal (2012), en esta indicaba que: “Marmolejo comentó que por ese entonces ella corría el riesgo de ser detenida y que muchos familiares y amigos había aparecido en fosas comunes. Exponer una obra política en un espacio administrado por el gobierno implicaba un gran riesgo, la sangre impregnada en aquella tela evidenció el paso del tiempo y la muerte bajo una fruición de penitencia automutilativa. La huella del corte se reproduce aquí como un testimonio metonímico, emulando con su propia sangre la derramada por la persecución y la tortura”⁶.

Bajo estas declaraciones es sencillo considerar que, en esta obra, este espacio de la ciudad, es utilizado metafóricamente por la artista como un lugar donde se manifiesta la herida abierta del duelo no concluido por parte de las víctimas de las muertes violentas en Colombia.

Para continuar la alusión al dolor y afectación interna experimentada por las víctimas indirectas de este tipo hechos, se trae a colación la serie de pinturas *Las delicias*, realizada por

5. Sebastián Vidal, “La sangre de Antígona: Tres casos de arte, violencia y género en Latinoamérica,” *Revista Arte y crítica*, no. 2 (2012): 1.

6. Vidal, “La sangre,” 1.



Fig. 3. María Evelia Marmolejo, *Anónimo 1* (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos), 1962. Performance. 1981. Plazoleta del Centro Administrativo. Registro Fabio Arango. Cortesía de la artista.

Beatriz González en 1997, en la cual se retrata contundentemente la situación que vive el familiar o persona cercana a una víctima desaparecida. En estas obras, se puede percibir el lugar psicológico que la muerte de un ser querido, incluso el riesgo de esta, ocupa en las denominadas como víctimas indirectas.

La obra se basó en el drama experimentado por las madres de 60 soldados secuestrados, de los cuales 21 fueron finalmente asesinados por las FARC el 30 de agosto de 1996 en la base militar de Las Delicias, en el departamento del Caquetá. La artista decidió realizar esta serie pictórica, conmovida por las imágenes y declaraciones de estas madres, quienes se desplazaron hasta la ciudad de Bogotá para clamar frente al palacio presidencial por la libertad y la vida de sus hijos.

El proyecto consistió en la elaboración de una serie de retratos de estas madres en diversos formatos, su intención no era mostrar una representación literal de su apariencia, sino de su sentir, su angustia. "El gesto común a todas ellas es el de las manos cubriendo sus rostros. Ocultan sus ojos irritados por el llanto, pero sobre todo expresan impotencia, desolación y el anhelo de no ver esa realidad tan dolorosa que les tocaba soportar"⁷.

Según autores como Robayo Alfonso (2001) la intención de la artista por retratar el dolor y la desesperación experimentada por ellas era de denuncia, no solo de la violencia, sino de las dinámicas de esta, donde los jóvenes de estratos populares son los que se

7. Álvaro Robayo Alfonso, *Crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2001), 53-75.

someten al riesgo de participar en ella. Con pretensión crítica, retrata a “madres de estrato popular- el estrato del cual el establecimiento recluta a los jóvenes que deben defenderlo- que sufren la tortura de una angustia interminable por la duda de si sus hijos regresarán o no con vida”⁸.

En esta misma serie, la artista también se incluye en la obra *Autorretrato desnuda llorando* (1997) alcanzada por el dolor de estas madres, se representa desnuda, vulnerable y afectada, también con sus manos cubriendo el rostro, revela su condición víctima indirecta de la violencia de la que es testigo a diario a través de los medios de comunicación y que ha alcanzado irremediablemente a cada uno de los habitantes del país.

En una línea similar, combinando intenciones como la denuncia de los hechos y el homenaje a las víctimas, es relevante citar en este apartado, al proyecto *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo en 2002, en el que intervino el exterior del palacio de justicia, recordando a las aproximadamente 100 víctimas, resultantes de los hechos violentos suscitados por la toma por parte del M19 acontecida el 6 de Noviembre de 1985.

En esta ocasión, nuevamente Salcedo se valió de un objeto como la silla, para convertirlo en un indicador de cada uno de los desaparecidos, y además, con el acto performativo de sacar estos objetos del palacio y exhibirlos en su fachada, recordó la falta de claridad y vacío histórico sobre los hechos que quedaron ocultos al interior de este recinto institucional. Igualmente, es significativo tener en cuenta la dimensión temporal de esta propuesta, ya que las sillas fueron distribuidas cuidadosamente en un periodo de 53 horas, replicando la duración real de la toma.

También para poder comprender mejor su trasfondo “Cabe destacar dos elementos fundamentales de la obra: primero, el uso del espacio público para conmemorar el acto violento y, segundo, la importancia de la repetición temporal del acto dentro de ese mismo espacio público”⁹.

Por otro lado, es importante resaltar que alrededor de la creación de esta obra, Salcedo ha planteado “un análisis sobre el espacio y como actos violentos como el del 6 de noviembre de 1985 no son otra cosa que una lucha por el espacio”¹⁰ argumentando lo siguiente: “Yo

8. Robayo Alfonso, *Crítica a los valores*, 72.

9. Gina Beltrán Valencia, “Doris Salcedo: creadora de memoria,” *Nómadas*, no. 42 (2015): 185-193.

10. Marley Cruz Fajardo, “Huellas que narran historias. Miradas en el arte sobre la violencia en Colombia,” *Letras históricas*, no. 12 (2005): 201-219, <https://doi.org/10.31836/lh.12.1784>.

no creo que el espacio sea neutral. La historia de las guerras, y posiblemente incluso la historia en general, no es otra cosa que una lucha infinita por la conquista del espacio. El espacio no es simplemente un asentamiento, sino lo que hace posible la vida. Es el espacio el que hace posibles los encuentros. Es el sitio de proximidad, donde todo se cruza"¹¹ Así la toma del palacio de justicia y las desapariciones que se dieron en esta, son el reflejo de un negro episodio donde la muerte violenta ha impregnado el imaginario nacional, en la lucha distintas fuerzas por el control del espacio.

Lugares para el duelo que emergen en el presente

En el apartado anterior, hemos podido ver en las obras citadas que "en el terreno de lo simbólico, los colombianos estamos enfrentados a la muerte y tramitando el dolor"¹², en algunos casos, como en los planteamientos artísticos nombrados se evidencian estas situaciones dejando patente su existencia y perdurabilidad, ahora se hará mención de la obra *Auras anónimas* de Beatriz González una propuesta de intervención urbana que funciona como un dispositivo de memoria que recuerda los hechos y sus autores (Fig. 4).

En este caso, González intervino algunos columbarios del Cementerio Central de Bogotá, con una serie de imágenes elaboradas "(...) en serigrafía de ocho siluetas de cargueros reproducidas para cubrir 8.000 lápidas del cementerio. Los cargueros llevan cadáveres, las auras anónimas víctimas del conflicto"¹³.

Es importante aclarar que esta propuesta nació como una iniciativa para la preservación de este lugar dotado de una gran carga histórica, debido a que estos nichos funerarios fueron utilizados anteriormente como fosa común de víctimas del Bogotazo.

Según la artista, esta obra tenía dos objetivos: por un lado, la construcción de "un símbolo que representara lo que pasaba en el país"¹⁴ y por otro, la creación de "lugar para realizar el duelo de las víctimas de la guerra"¹⁵.

11. Cruz Fajardo, "Huellas que narran historias," 202.

12. Elsa Blair Trujillo, *Muertes violentas: la teatralización del exceso* (Medellín: editorial Universidad de Antioquia, 2005), 27.

13. "Auras anónimas de Beatriz González, declarado Patrimonio Cultural de la Nación," *Artnexus*, consultado el 3 de marzo de 2023, <https://www.artnexus.com/es/news/5db876bd89e12e8f5639454f/auras-ano-nimas-by-beatriz-gonzalez-included-in-the-declaration-of-the-nation-s-cultural-heritage%C2%BB>.

14. Museo de Memoria de Colombia, "Auras anónimas, Beatriz González," consultado el 9 de marzo de 2023, <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/auras-anonimas/>.

15. Museo de Memoria de Colombia, "Auras anónimas, Beatriz González."



Fig. 4. Beatriz González, *Auras anónimas*, 2007. Intervención sobre columbarios del cementerio central de Bogotá con lápidas realizadas en la técnica de serigrafía. Colección museo de la memoria, Ministerio de cultura de Colombia. Fotografías: Laura Jiménez.

Si bien, en los proyectos citados se hace evidente cómo el arte puede funcionar como un vehículo propicio para la denuncia y la activación de memoria histórica de quien lo observa, también se percibe la capacidad de la expresión artística de reflejar el estado psicológico y la afectación del imaginario acerca de un lugar que se habita en condiciones de violencia. Para ampliar esta idea y con el objetivo de concluir esta reflexión se hará alusión a las obras: *Aliento* (1996) de Óscar Muñoz, *Treno* (2007) de Clemencia Echeverri y *Colombofilia* (1996) de Ana Claudia Múnera. La imagen extraña e inquietante, presentada por los tres artistas, denota con indicios que algo está sucediendo detrás de una aparente normalidad cotidiana.

En la instalación *Aliento* se cumple la premisa de que las cosas no son como aparentemente parecen a primera vista (Fig. 5). Al entrar a la sala se encuentran 12 discos de acero colgados en la pared que reflejan las cosas y las personas a su alrededor. Al acercarse, el espectador puede verse a sí mismo¹⁶, pero lo que resulta inquietante es que al acercar el rostro con el fin de percibir mejor el reflejo y cuando el acero entra en contacto con el vapor que produce el espectador al respirar “aparecen por un instante

16. Museo de Memoria de Colombia, “Aliento, Óscar Muñoz,” consultado el 11 de marzo de 2023, <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/aliento/>.



Fig. 5. Oscar Muñoz, *Aliento*, 1995. Serigrafía sobre espejos metálicos 20 cm de diámetro c/u. Colección Banco de la República de Colombia.

los rostros no identificados de colombianos desaparecidos. Así, la instalación de Óscar Muñoz permite que la imagen de alguien que ha desaparecido vuelva a aparecer mediante el aliento de los demás¹⁷.

La relación entre el espectador y la obra produce una dinámica, donde “la persona viva y la imagen de la persona fallecida interactúa al hacerse visible en las fotografías gracias a la respiración de espectador, quien a su vez se ve reflejado en los discos”¹⁸.

La contemplación resulta confusa y sorprendente, la imagen del desaparecido emerge ante el espectador desprevenido que no espera su presencia y desaparición, una vez descubre que esto está relacionado con su aliento, procede a usar su respiración para descubrir las otras imágenes inmersas en los demás discos.

17. Museo de Memoria de Colombia, “Aliento, Óscar Muñoz.”

18. María Margarita Malagón, *Arte como presencia indéxica* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2010), 3.

Por otro lado, es habitual que algunos espectadores al comenzar su recorrido por la obra, no tengan información, ni claridad sobre el origen de los retratados, pero dado que la experiencia resulta envolvente e inusual, al terminar se interrogan sobre ello y al conocer su asociación con sucesos de violencia, se encuentran nuevamente sorprendidos. La presencia efímera de las imágenes de los desaparecidos funciona como un indicio contundente de la presencia de estos hechos y sus consecuencias en la realidad, aunque se intente mantener en el olvido, la obra de Muñoz funciona como un medio para contrarrestar la indiferencia, impunidad y la naturalización de la muerte en condiciones de violencia.

En la obra *Treno. Canto fúnebre* de Clemencia Echeverri, a través de una video instalación de 14 minutos de duración, sumerge al espectador a una experiencia espacial perturbadora, conjugada entre dos imponentes proyecciones del río Cauca, que presentan orillas distintas y un eco de susurros que evocan a un llamado de búsqueda sin respuesta.

Al contemplar esta pieza, se asiste "(...) a una trenodia: un canto fúnebre por una catástrofe de orden político. Se trata de un lamento por las víctimas. En este caso el lamento es tanto visual como sonoro, el espacio intermedio entre las dos pantallas se va llenando de imagen y sonido, de silencios y sombras. El sonido Dolby 5.1 actúa como plataforma de un territorio por donde transita el flujo del agua y la voz evocando pérdida y violencia"¹⁹.

Con un estilo visual que transita entre lo sutil y lo contundente, Echeverri "toca el fondo traslúcido que hay detrás del pensamiento, vinculándonos íntimamente a esas fuerzas en contradicción que es un torrente imparable: la guerra"²⁰ y su impacto en el lugar donde sucede.

Así, imágenes, susurros y sonidos emitidos en *Treno* se convierten nuevamente en indicios de una realidad que, aunque se intenta encubrir, emerge a los sentidos del espectador y de forma similar a la obra de Muñoz, le enfrenta de una manera sutil ante la indiferencia e incluso la evasión con que la violencia y la desaparición se siguen tratando en cotidianidad colombiana.

Para terminar, se menciona la obra *Colombofilia* realizada por Ana Claudia Múnera en 1996, la que nos recuerda como la secuela de la muerte en el entorno de violencia ocupa un lugar imaginario y en la mente de quien las ha experimentado tanto directa como

19. María Belén Sáez de Ibarra, "Treno: Clemencia Echeverri," consultado el 2 de marzo de 2023, <https://www.clemenciaecheverri.com/treno-desaparicion-forzada-en-rios/>.

20. Sáez de Ibarra, "Treno."

indirectamente: Esta obra consistió en la proyección de una fotografía de una paloma muerta que la artista encontró en el suelo de una calle de Dortmund, Alemania. Esta fue dispuesta "(...) sobre una superficie de gasa quirúrgica, sin ningún tipo de banda sonora excepto la alusión escueta al silencio"²¹ por otra parte, no es casual que la obra se exhibiera "justo en un momento en el que Colombia pasa por una de las rachas de violencia más duras e insolubles, en la década de los noventa"²², al utilizar un símbolo asociado a la paz como la paloma, esta imagen lleva a recordar, que la memoria de muerte y dolor, forma parte activa de la historia del país y que sus habitantes las llevan consigo más allá de las ciudades en que se produjeron.

Conclusiones

A través de las reflexiones presentadas en este texto, en primera instancia se ha podido ratificar que el análisis de las producciones artísticas de los artistas citados es una metodología apropiada para poder examinar los lugares a nivel físico y psíquico que se pueden configurar en torno a la muerte en una ciudad como Bogotá, asociada al panorama de violencia social que forma parte de su realidad.

De la misma forma, por medio de la profundización sobre el discurso visual aportado por estas obras, se ha podido evidenciar la capacidad de estas, de funcionar como dispositivos de memoria idóneos para recrear la percepción que se establece sobre estos lugares en relación con la muerte violenta y las experiencias traumáticas de las víctimas.

Conjuntamente, se resalta que, en las obras examinadas, se puede identificar que Bogotá, además de ser percibida como un lugar del miedo, también lo es de la indolencia. Igualmente, dentro de estas, se han podido encontrar la presencia de los siguientes aspectos: en primer plano: la manifestación física de la violencia (hechos asociados a la concepción de la muerte como masacres y desapariciones). En segundo plano: consecuencias psicológicas de la violencia en el imaginario de la muerte.

De esta forma, se puede concluir que el conjunto de las propuestas de estos artistas, demuestran cómo metafóricamente el pueblo colombiano ha estado enfrentado a la

21. Espacio El Dorado, "Colombofilia," consultado el 2 de abril de 2023, <https://www.espacioeldorado.com/new-page-65>.

22. Espacio El Dorado, "Colombofilia."

muerte y a la gestión del dolor, evidenciando, por un lado, la existencia, perdurabilidad y crudeza de la muerte violenta y por otro exteriorizando una posición crítica que deja también indicios de los posibles responsables y a su vez contrarresta la tendencia al olvido de los efectos de estos hechos.

Así, cada uno de estos trabajos confirma la capacidad que posee el arte para convertirse en un lugar de reflexión constante, donde se evidencian, analizan, denuncian y materializan las percepciones y preocupaciones de artistas como los mencionados sobre el lugar simbólico y geográfico del que forman parte.

Respecto a la ciudad de Bogotá, se puede argumentar, que sus obras logran denotar, con claridad, el impacto que la violencia ha producido en su construcción imaginaria como lugar. Dejando visible su condición de lugares no seguros en los que habitan: el miedo, las memorias del dolor y la sensación de indolencia e impunidad. En los que los artistas actúan como testigos, incluso como activistas, frente a los hechos violentos acontecidos, evocando magistralmente el lugar que la muerte en condiciones de violencia ha ocupado, no solo sobre sus lienzos y sino sobre espacios urbanos con relevante significado como: palacios de gobierno, plazas públicas y cementerios.

Referencias

- "Auras anónimas de Beatriz González, declarado Patrimonio Cultural de la Nación." *Artnexus*. es. Consultado el 13 de marzo de 2023. <https://www.artnexus.com/es/news/5db876bd89e12e8f5639454f/auras-ano-nimas-by-beatriz-gonzalez-included-in-the-declaration-of-the>.
- Beltrán Valencia, Gina. "Doris Salcedo: creadora de memoria." *Nómadas*, no. 42(2005): 185-193.
- Cruz Fajardo, Marley. "Huellas que narran historias. Miradas en el arte sobre la violencia en Colombia." *Letras históricas*, no. 12(2005): 201-219. <https://doi.org/10.31836/lh.12.1784>.
- Malagón Kurka, Margarita. *Arte como presencia indéxica*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.
- Museo de Memoria de Colombia. *Aliento*, Óscar Muñoz. Consultado el 11 de marzo de 2023. <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/aliento/>.
- Museo de Memoria de Colombia. *Auras anónimas*, Beatriz González. Consultado el 9 de marzo de 2023. <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/auras-anonimas/>.
- Robayo Alfonso, Álvaro. *Crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2001.
- Sáez de Ibarra, María Belén. *Treno: Clemencia Echeverri*. Consultado el 2 marzo de 2023. <https://www.clemenciaecheverri.com/treno-desaparicion-forzada-en-rios/>.

Schuster, Sven. "Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria." *Revista de Estudios Colombianos*, no. 37-38 (2011): 35-40.

Vidal, Sebastián. "La sangre de Antígona: Tres casos de arte, violencia y género en Latinoamérica." *Revista Arte y crítica*, no. 2 (2012): 1-6.



Arqs. Julio Gaeta, Luby Springall, Memorial a las víctimas de la violencia en México. Ciudad de México. Vista del ingreso con los muros de acero corten.
© Fotografía: Fabricio Lázaro Villaverde, 2018.

La morada moderna y contemporánea de la memoria colectiva: memoriales en Europa, Latinoamérica y México

The Modern and Contemporary Abode of Collective Memory: Memorials in Europe, Latin America, and Mexico

Fabricio Lázaro Villaverde

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca,
México

fabriciouabjomx@gmail.com

0000-0003-3969-3265

Edith Cota Castillejos

Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca,
México

cotacastillejos@gmail.com

0000-0002-4492-960X

Recibido: 14/03/2023 | Aceptado: 23/07/2023

Resumen

En el siglo XX dentro del proyecto de Modernidad, la muerte colectiva es una herida abierta en la psique humana, su posible cicatriz en el territorio simbólico son los memoriales como espacios de reflexión y catarsis, donde se ritualizan tragedias y subliman procesos de pérdida y duelo como instrumentos de terapia social que en ocasiones resultan más un olvido que una memoria activa.

El texto estructura un recorrido a través de dos conceptos: promenade architecturale y memoria, circunscritos al mito griego de Mnemosyne, desde donde observar críticamente una selección de memoriales desde la segunda mitad del siglo XX como genealogía reverberada en memoriales contemporáneos de México y la discusión sobre la pertinencia de ellos como herramienta política de olvido en una sociedad lacerada por tragedias naturales, violencia de estado y delincuencia organizada.

Abstract

In the XX century, in the project of Modernity, collective death is an open wound in the human psyche. Within the symbolic field, a possible scar are the memorials as spaces for reflection and catharsis, where tragedies are ritualized, and processes of loss and mourning are sublimated as instruments of social therapy that, occasionally, result in a type of oblivion more than in an active memory.

This text lays a route along two concepts, promenade architecturale and memory, circumscribed to the Greek myth of Mnemosyne, as viewpoints to observe critically a selection of memorials from the second half of the XX century as a genealogy reflected on contemporary memorials in Mexico. It also aims to discuss their appropriateness as political instruments of oblivion in a society struck by natural tragedies, state violence, and organized crime.

Palabras clave

Memoria
Memoriales
Arquitectura moderna
Arquitectura contemporánea
Antimemoriales
Siglo XX

Keywords

Memory
Memorials
Modern Architecture
Contemporary Architecture
Antimemorials
20th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Lázaro Villaverde, Fabricio, y Edith Cota Castillejos. "La morada moderna y contemporánea de la memoria colectiva: memoriales en Europa, Latinoamérica y México." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 448-470. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8313>.

© 2023 Fabricio Lázaro Villaverde y Edith Cota Castillejos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Mnemosyne, arquitectura y muerte en el siglo XX

Una forma de conservar la memoria es a través de los mitos que se encuentran en las diversas culturas humanas, sin embargo, la memoria tiene su origen procedimental en la leyenda del poeta Simónides. De acuerdo con Frances Yates¹, el arte de la memoria queda establecida desde el mito de *Mnemosyne*, madre de las musas, quien regala a los humanos la facultad de recordar. Este obsequio divino de la madre de las nueve musas griegas tuvo su origen en una tragedia ocurrida durante un banquete ofrecido por un noble de Tesalia llamado Scopas, quien al despreciar la participación de los semidioses gemelos Cástor y Pólux en un poema solicitado al poeta Simónides de Ceos, se vuelve acreedor a la furia divina y con ello a la muerte de todos sus acompañantes del banquete al desplomarse la cubierta del recinto, sólo sobrevivió Simónides quien fue salvado minutos antes por los semidioses. La gravedad de la tragedia ocasionó que fuera imposible el reconocimiento de los fallecidos, sin embargo, gracias a que Simónides recordó los lugares ocupados por los invitados de Scopas fue posible identificar a cada uno de ellos. A decir de Rossana Cassigoli, "...además de su desempeño como mitos, los relatos griegos fundan alegorías en un sentido estricto; encarnan personificaciones de la memoria, el olvido, la muerte"². A partir de esta leyenda se funda el método de la memoria en la antigua Grecia, en la que se establece la relación entre arquitectura, lugar y muerte cuyo significado se establece entre objetos y cuerpos inertes, entre el espacio que existe entre ellos y el caminar para reconocer las huellas de la tragedia.

De esta circunstancia, el desplazamiento del sujeto entre los objetos ha sido una forma de identificar el territorio donde se asientan las experiencias durante el tiempo que se dedica a su observación, identificación, y su sentido estético. Este deambular entre la artificialidad arquitectónica y el lugar ha sido una de las premisas con las cuales se ha observado y analizado la arquitectura, sobre todo la griega, como el estudio hecho por Auguste Choisy donde este aparente azar en la disposición de las estructuras arquitectónicas obedece a claras intenciones de alterar la percepción visual en el desplazamiento de quien o quienes interactúan de forma consciente. Esta lección del desplazamiento entre objetos arquitectónicos por su interior y desde su exterior buscando inducir la conciencia sobre las formas, volúmenes, planos horizontales, verticales, materiales, fue una lección que Le Corbusier decantó en lo que denominó la *promenade architecturale*, como la premisa arquitectónica que guía el diseño de un recorrido

1. Frances Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Ediciones Siruela, 2000).

2. Rossana Cassigoli, *Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano* (Ciudad de México: Ediciones Gedisa, 2010).

a través de espacios bidimensionales y tridimensionales. Para lograr este dispositivo de percepción arquitectónica es fundamental la claridad en el uso de la geometría del recorrido, sus cambios controlados de dirección, sus dimensiones transversales y longitudinales, las cualidades matéricas de los planos, así como la integración de la luz, sombra, puntos de observación pasiva, rampas o escaleras.

En síntesis, memoria, lugar y recorrido o *promenade architecturale* se constituye en una estrategia proyectual adherida a la arquitectura desde la mitad del siglo XX, pero también al diseño de monumentos y memoriales, sin la cual, su objetivo de rememoración queda limitado a una percepción estática donde la inmovilidad de observación aleja al sujeto de la experiencia activa o dinámica de memoria y cuerpo.

De este trágico pasado griego, la memoria se ha conformado en una dialéctica incorporada en el pensamiento y acción humana, influyendo en la producción de objetos materiales con énfasis en su carga cultural. En este sentido, el binomio arquitectura y muerte es uno de los constructos que engarzan una serie de intervenciones arquitectónicas en el siglo XX, expresiones arquitectónicas que manifiestan la condición sobre el valor de la vida humana y su significación a través de objetos escultóricos y espacios arquitectónicos. En este sentido, el espacio para el rito mortuario tiene en el cementerio a su máximo exponente, ya en 1912 Adolfo Loos³ advertía que si al deambular por el bosque, a nuestro encuentro aparece un montículo de piedras con las dimensiones humanas aproximadas, en ese preciso momento, nuestra mente nos advertirá que una persona yace en la tierra en su descanso final, y ahí en este encuentro entre artificio, naturaleza y significado surge magnánimo el hecho arquitectónico: la fundación de la Arquitectura. Pero este fenómeno arquitectónico individual, es más complejo cuando la arquitectura propone una mirada desde la colectividad y hacia la colectividad significada.

A solo dos años de fundar la Bauhaus en 1919, Walter Gropius después, será el encargado en 1921 del diseño y construcción de un monumento conmemorativo en Weimar a las 9 víctimas del fallido golpe de estado de Kapp, ocurrido entre el 13 y 17 de marzo de 1920 en la capital berlinesa, este hecho hace a Gropius recuperar su memoria sobre “la plena consciencia de mis responsabilidades como arquitecto, fundada en mis propias reflexiones, se determinó, en mí, como resultado de la primera guerra mundial, durante la cual mis premisas teóricas tomaron forma por primera vez. Después de aquella

3. Ignasi de Solà Morales, *Conceptos fundamentales de arquitectura* (Córdoba: Ediciones UPC, 2000).

violenta sacudida, todo ser pensante tuvo la necesidad de un cambio de frente intelectual. Cada uno, en su campo particular de actividad, deseaba contribuir para llenar el abismo desastroso que se abrió entre la realidad y el ideal”⁴.

En este año de 1921, Walter Gropius se encuentra ya en una línea de investigación racional arquitectónica, con el uso de volúmenes puros, superficies acristaladas y tecnología constructiva, sin embargo, con el encargo del monumento de Kapp utiliza una analogía formal inusual, “un relámpago que surge desde el fondo de la tumba como manifestación del espíritu vivo”, este gesto relacionado con la escultura expresionista alemana, está enfocada a manifestar la tragedia a través de los ángulos agudos, intensos, con violentos cambios de dirección, y que establecen una clara relación no solo formal, sino con el pathos que generaron obras del romanticismo alemán en el siglo XIX, por ejemplo con la pintura *el mar de hielo* de Caspar David Friedrich de 1824.

Este monumento tendrá una corta vida, ya que fue demolido en 1933 por el gobierno nazi al considerarlo arte degenerado, y con ello, demostrar y garantizar la continuidad historicista de la estética alemana. Por otro lado, en 1926, Mies van der Rohe recibe el encargo de diseñar un monumento para dos líderes socialdemócratas: Rosa de Luxemburgo y Karl Liebknecht⁵ asesinados el 15 de enero de 1919. En el monumento -contemporáneo del Pabellón Alemán de Barcelona- la materialidad y abstracción es la clave para su representación volumétrica y plástica. El material dominante es el ladrillo, a pesar de que Mies no explicó de forma convincente el significado de usar ladrillo convencional en este monumento. Sin embargo, es directa su asociación con la memoria de la vida del lugar, es decir, el ladrillo connota la casa, la familia como centro de la sociedad a la cual estaba dirigido el proyecto de Luxemburgo y Liebknecht, a pesar de ciertas inconsistencias constructivas, estéticas y por ello visuales señaladas por Kenneth Frampton⁶.

En Cuneo Italia, en tiempos de posguerra Aldo Rossi diseña 1962 el Monumento a la Resistencia, donde utiliza una caja racional, abstracta, autorreferencial cuya contundencia formal niega la memoria visual urbana del sitio donde se desplantaría, pero este dispositivo está enfocado para ser un monumento no figurativo a la memoria de la

4. Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus* (1935; Barcelona: Editorial Lumen, 1966), 52.

5. Teórica marxista alemana de origen judío Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, ambos fundadores de la Liga Espartaquista y el Partido Comunista de Alemania.

6. Kenneth Frampton, *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* (Tres Cantos: Ediciones Akal, 1999).

resistencia. El cubo propuesto por Rossi de 12 metros de lado y altura, está perforado en toda esta longitud por el acceso, una escalera que gradualmente se comprime para transformarse de una entrada colectiva a individual, llegar a un patio a cielo abierto y una grieta a la altura de la vista y toda la longitud de los 12 metros, se convierte en un dispositivo para recordar a la distancia, el paisaje donde se llevó a cabo la batalla de la Resistencia en Cuneo, por lo tanto Aldo Rossi propone una máquina racional para el tiempo de la memoria del lugar, es decir, una máquina para recordar la resistencia a la distancia.

La abstracción extrema del monumento también fue explorada en 1966 por Louis Kahn en un primer acercamiento al holocausto judío desde Nueva York, es decir, en la distancia física entre América y Europa se propone un acercamiento conceptual que mitigue la extrema lejanía, en este sentido, funciona como un monumento-observatorio de la memoria judía simbolizada en sólidos prismas que por su disposición proponen un desplazamiento entre ellos. En esta primera síntesis, con los ejemplos citados queda establecida la estrategia proyectual del recorrido dentro del monumento como fundamento de la experiencia, pero también coexisten con la tradición clásica de la distancia entre el sujeto y objeto de contemplación.

Abstracción y textualidad del memorial contemporáneo

El cambio radical en la interpretación de la memoria traumática después de la segunda mitad del siglo XX será planteado significativamente desde Washington a través del Memorial para los Veteranos de la Guerra de Vietnam de 1982 obra de la arquitecta Maya Lin. Esta conmemoración tardía fue discutida públicamente por sus implicaciones políticas, pero desde el ámbito de su diseño es paradigmática por la estrategia desarrollada, ya que la violencia simbólica del muro de granito negro define una nueva topografía para conmemorar la vida de los soldados veteranos de la guerra, en su condición de vivos, muertos o desaparecidos. De forma literal, el memorial está bajo tierra como una sepultura, en un descenso pausado hacia el interior de la ausencia, Maya escribió, "...el memorial no está diseñado como un monumento estático, sino como una composición en movimiento, que es comprendida a medida que nos movemos dentro de ella"⁷, es innegable su filiación con la *promenade architecturale*. El recurso moderno de intervenir intensamente el acabado pulido del muro con los nombres de

7. Jimena Martignoni, "Lugares de la memoria," *Arquine*, no. 47 (2009): 99.

los veteranos de la guerra⁸ muestra a través de este argumento textual, la escala de la tragedia nacional.

El recurso narrativo en el memorial del muro textualizado, por su escala e intensidad y sobre todo por su difusión en los medios de comunicación de la época, quedó establecido en el imaginario arquitectónico de memoriales por diseñarse en las siguientes décadas debido principalmente al potencial de su impacto social. Con ello, se ha transitado de la conmemoración clásica sobre la individualidad a significar el sacrificio colectivo: el nombre de los muertos debe permanecer como testimonio de la identidad singular y colectiva, una forma de democratizar la conmemoración de la tragedia social.

A finales del siglo XX Alemania confronta su memoria con la Segunda Guerra Mundial a través de un proceso de reconciliación, de reencuentro con todos los lugares donde se perpetró el Holocausto. La estrategia apuesta por un lenguaje consolidado de neutralidad que monumentos y memoriales han desarrollado décadas atrás con el uso de la abstracción para distanciarse enfáticamente de lo figurativo, que ya no tiene razón de ser en la escritura de la historia oficial contemporánea. El arquitecto Peter Eisenman especialista de los límites del lenguaje arquitectónico, diseña en 2005 el monumento a los judíos asesinados en Europa como una topografía ondulante de 2700 prismas que oscilan entre 50 centímetros a 4 metros de altura. El entramado de volúmenes autistas sin referencia a personas, fechas, propone intensificar la experiencia de los visitantes con la pérdida de sentido, desorientación, desolación y vacío, estrategias sensoriales que apelan a intensificar las emociones. En este memorial, el recorrido pausado, lento, con un principio y fin, y sobre todo en descenso hacia el interior de la tierra como fue diseñado por Maya Lin, da paso a un exacerbado lenguaje autónomo, cuya comprensión debida a su extrema radicalidad conduce a un límite del lenguaje donde el caminar en el interior de los estrechos pasillos induce a una experiencia de dislocación espacial y temporal como una forma de situarse en el interior de la tragedia humana acontecida. En este sentido, es necesario un esfuerzo intelectual para evitar ver la abstracción de sepulturas en un cementerio clásico y descomunal, o simplemente bancos para descansar, es decir, la responsabilidad de situarse en un extrañamiento frente al monumento. Sin embargo, no debemos olvidar que "los primeros "memoriales" consagrados al Holocausto no fueron monumentos, sino relatos: los Yizkor Bucher o libros del recuerdo, que cuentan a través del libro la vida y la destrucción de las comunidades judías

8. En 1793 el rey prusiano Federico Guillermo II dedicó a los soldados de Hesse un monumento sobre el cual se enlistaban los nombres de todos los caídos que habían contribuido con su valor a liberar Fráncfort del asedio. Diego Fusaro, "Reinhart Koselleck y los monumentos como indicadores de los cambios históricos y políticos," *Historia y Grafía* 22, no. 45 (2015): 95-122.

europeas. Su objetivo era transformar el lugar de la lectura en espacio conmemorativo, como respuesta al "síndrome de la tumba ausente"⁹. También en el monumento subyace la presencia de "esa violencia aterradoramente debe permanecer en el fondo opaco de la memoria, apenas debe dejarse intuir manteniendo su condición de huella invisible que sigue recordando que la unidad nacional responde, en última instancia, a esa imprescindible y arrogante violencia del principio"¹⁰.

Las estrategias proyectuales de monumentos y memoriales terapéuticos hacia el pasado reciente son transformadas a principios del siglo XXI con la violencia de grupos extremistas cuando dislocan la vida cotidiana de dos importantes ciudades: Nueva York 2001 y Madrid 2004. En estos casos, la población civil fue el objeto de ataques perpetrados a los gobiernos nacionales en busca de reivindicar proyectos radicales para dislocar la realidad política. En Nueva York, las torres gemelas de Minoru Yamasaki de 1971, símbolo del capitalismo mundial después de los ataques terroristas fue resignificado como memorial exaltando la oquedad de su descomunal desplante y dejar explícita la presencia de estos dos vacíos. Esta sublimación del positivo al negativo, del sólido al vacío intensificando su presencia y abrumadora oscuridad, es sin duda, una forma discursiva del duelo colectivo para transformar el trauma en recuerdo: una fuente que engulle permanentemente su contenido hacia el abismo deja solamente en su perímetro las cicatrices sociales exaltadas por la memoria del relieve de los nombres inscritos en el acero inoxidable a una altura que permite la reflexión táctil y con ello, construir una enfática memoria háptica.

Solo tres años después, el 11 de marzo de 2004, el ataque terrorista en la estación ferroviaria de Atocha en Madrid, ocasionó 193 víctimas mortales y centenares de heridos. La intención de recordar los sucesos trágicos origina un monumento de doble presencia: externa sobre la avenida e interna desde el subterráneo. Sobre la avenida vehicular se yergue un cilindro de 11 metros de altura y 10 de diámetro realizado con piezas de vidrio, a través de ellas la luz se introduce bajo tierra (Fig. 1). En la ceremonia de apertura y de conmemoración, la avenida se transforma en plaza pública efímera para recibir a las personas que se dan cita, sin embargo, el resto de los días y meses, este monumento urbano es devorado por el tráfico vehicular haciendo imposible su accesibilidad peatonal. En la zona subterránea de acceso peatonal por la estación, el mensaje incorporado en él no recurre a los nombres de las víctimas, sino que se hizo partícipe a la sociedad

9. Joël Candau, *Antropología de la Memoria* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2006).

10. Ricardo Foster, "Memoria y olvido: Derrida lee a Herman Cohen," en *Memoria y crítica de la modernidad*, comps. María Teresa De la Garza Camino y Shulamit Goldsmit Brindis (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010), pp. 27-48.



Fig. 1. Estudio de Arquitectura F.A.M., Monumento de Atocha. Estación ferroviaria de Atocha, Madrid, España, Vista desde la avenida. © Fotografía: Fabricio Lázaro Villaverde, 2018.

civil. Una membrana suspendida desde el cilindro que llega a la sala subterránea incorpora mensajes de paz, de confortación y esperanza, de esta forma, propone un duelo colaborativo, interactivo, convirtiendo así al monumento en un instrumento de catarsis de los vivos a través de las víctimas para los vivos. Por la calle, el cilindro se erige como linterna nocturna y la membrana-texto se percibe a nivel de calle como una inquietante sombra que simboliza la tragedia sublimada por la escritura colectiva y urbana.

En estos cuatro monumentos, señalamos como estrategias: su contundencia abstracta, la relación con los lugares donde se construyeron, la manipulación de la topografía conceptual a través de una extrema excavación geométrica o de suave ondulación, así como el probado uso del texto en sus modalidades de nombres de personas o mensajes colectivos como elementos para el diálogo y la conmemoración social.

Síntesis y apropiación de los memoriales en Latinoamérica

Las estrategias de diseño en monumentos y memoriales tendrán en el caso Latinoamericano una reverberación elocuente en las últimas décadas, ocasionado

por conflictos militares internos, cambios de regímenes políticos, movimientos de reivindicación social, represión y violencia del Estado ocurridos desde los años setenta del siglo XX e inicios del XXI.

De forma temprana el gobierno uruguayo desde 1998 reconoció la necesidad de erigir un memorial a los detenidos y desaparecidos por la dictadura militar (1973 -1988), por ello en 2001 fue inaugurado un memorial en el paisaje natural del parque Carlos Váz Ferreira diseñado por Martha Kohen y Rubén Otero. Una demarcación de concreto a nivel de suelo expone la aspereza de la roca en clara confrontación con la naturaleza domesticada, al tiempo de ser una banca colectiva para la observación y reflexión. Sobre esta superficie rocosa se desplantaron dos muros paralelos de acero inoxidable y vidrio, separados entre ellos para una corta *promenade*. En estos muros vítreos a manera de escaparates fueron incorporados los nombres de 174 personas que integran el expediente de detenidos y desaparecidos. Las alusiones a la vida, la muerte, la transparencia y opacidad de los hechos está presente en la narrativa arquitectónica.

Este cuerpo de estrategias formales y matéricas tendrá en Chile una nueva aproximación en 2006 en el Memorial a las Víctimas de Represión Política en Santiago de Chile o Memorial Memoria Mujer diseñado por Emilio Marín. Con una escala contenida por los mínimos recursos materiales, su diseño se basó en la interpretación abstracta de dos elementos básicos utilizados por familiares de desaparecidos durante sus movilizaciones: velas e impresiones fotográficas de sus rostros, este alfabeto de memoria se sublimó en luces de piso y en un muro de vidrio esgrafiado con barras verticales que recuerdan códigos de barras, se dejaron los espacios vacíos que representan los carteles con los rostros de las desaparecidas en Chile, debido a que es "...un muro transparente que no divide las vidas, que en cualquier tiempo y desde cualquier lugar, nos permite mirar hacia el pasado y hacia el futuro, a través de los rostros ausentes en los carteles que los familiares de las víctimas llevan apretados al corazón"¹¹.

Con un proceso que inicia en 1993 por la Comisión de la Verdad para el Salvador, fue construido en 2003 en el interior del parque Cuscatlán en la ciudad de el Salvador, un muro de granito negro de 85 metros de longitud en el cual se inscribieron los nombres de 25 000 víctimas de la Guerra Civil Salvadoreña. Este muro es paralelo a un sendero del parque por lo cual sólo es posible la vista en uno de sus lados, sin embargo, la economía

11. ArchDaily, "Monumento mujeres en la memoria," consultado el 24 de mayo de 2023, <https://www.archdaily.mx/mx/02-1322/monumento-mujeres-en-la-memoria-oficinadearquitectura>.

de medios formales y volumétricos es compensada por la intensificación colectiva del lenguaje escrito.

Es el caso del Memorial a los Caídos en Combate en Colombia de 2003, diseño de Lorenzo Castro, Rodrigo Zamudio y Juan Camilo Santamaría, el conjunto se integra por tres elementos: el Monumento, la Llama eterna y el Asta Bandera. La pieza protagónica en la plaza de 28,700 metros cuadrados son dos plataformas irregulares que gradualmente ascienden y se fusionan. Sobre ellas se yerguen árboles sembrados para suavizar la austeridad de los volúmenes forrados de granito negro que contrasta con el ladrillo aparejado del piso en toda la Plaza cuya austeridad y escala puede definirse de carácter marcial. En la inclinación de las dos plataformas, sus muros decrecientes no incluyen ningún nombre de los fallecidos o desaparecidos, en su lugar el mensaje es colectivo con el uso gráfico de siluetas corpóreas, de vista frontal, completas e incompletas, de pie y de cabeza, en algunos casos reconocibles como militares, en otros como sombras con brazos extrañamente alargados o con algún artefacto u objeto que se ha fusionado a sus extremidades superiores. Por las noches la iluminación dirigida a estas escalas humanas se dramatiza con el uso de colores asociados con el fuego: rojos y naranjas. El único texto se encuentra en el extremo de la Plaza, en un muro de baja altura que contiene a la Llama eterna y a la vez define un espejo de agua a ras de piso.

Este monumento no ha escapado a vandalizaciones¹² que fueron denunciadas y rechazadas por los militares y sociedad civil, sin embargo, esta agresión puede interpretarse como una profunda sospecha y desconfianza hacia la presente actuación militar en la sociedad latinoamericana.

Sin embargo, un ejemplo de mayor calado social desde el interior de la tragedia es el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en Argentina (1969-1983), ya que ofrece una estrategia integral de rememoración socio-constructiva, desde su iniciativa generada en el interior de la Universidad de Buenos Aires, la elección simbólica del lugar para su conceptualización, diseño e implementación, hasta el proyecto de interacción social para vincular a las personas con su responsabilidad de construir una memoria que si bien es colectiva, está en transformación e interpretación por otras disciplinas sociales. Diseñado en la costanera norte por Miguel Baudizone, Jorge Lestard y Alberto Varas, el monumento se desarrolla a partir de plataformas de observación y

12. En abril de 2015 durante las movilizaciones de los docentes y directivos de la Federación Colombiana de Educadores (Fecode) en Bogotá.



Fig. 2. Estudio Baudizzone, Lestard, Varas, Memorial a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Buenos Aires, Argentina. Primer muro con nombres de víctimas. © Fotografía: Edith Cota Castillejos, 2018.

promenade dirigida por cuatro estelas, cuya extensión abre y cierra perspectivas hacia el mar. En los muros de hormigón se insertaron 30 mil placas de pórfido patagónico para inscribirse en ellas, los nombres de personas detenidas y desaparecidas¹³ (Fig. 2), ordenados cronológicamente por año de desaparición o asesinato, también por género, señalando a mujeres embarazadas durante su detención o desaparición.

El impacto formal del monumento es de extrema contundencia debido a la escala de las estelas, su altura, longitud y dureza visual por el color y material seleccionado, aunado a la inexistencia de arbolado y por ello su exposición solar constante, su fuerza de empuje hacia el mar donde fueron arrojadas las víctimas, hacen de esta *promenade* una experiencia en la cual la percepción del pasado en el presente es exacerbada al límite de las emociones. Este monumento es un ejemplo destacado de una memoria activa y responsable en su construcción social intergeneracional, ya que se fundamenta en procesos históricos lacerantes que han conducido a proyectos y programas de investigación, difusión y restauración social posibilitando erigirse no sólo como una arquitectura de enfática crudeza y realismo, sino como un referente latinoamericano donde

13. Con más de 10,000 casos denunciados en la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP) y después ante la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia.

su institucionalización lejos de ser un aletargamiento, es una estrategia de memoria colectiva de largo plazo.

Casos recientes como el memorial a las víctimas del narcotráfico de 2019 o también llamado parque Inflexión en Medellín Colombia¹⁴, el Memorial Malvinas en Mendoza Argentina y el espacio de Memoria en un predio del Campo de Mayo en Buenos Aires, ambos de 2022 son indicativos sobre la necesidad de seguir materializando espacios conmemorativos civiles y también militares, los cuales explican la existencia de expedientes abiertos e investigaciones nacionales, estatales y locales. Pero también, acontecimientos nacionales de relevancia internacional producen especies de memoriales efímeros como el llevado a cabo el 11 de septiembre de 2023 en Santiago de Chile por mujeres que caminaron por la noche en el perímetro del Palacio de la Moneda vestidas de negro con velas y un texto: ¡nunca más!, esta acción colectiva activa simbólicamente el ciclo de cincuenta años del golpe militar y la muerte del presidente Salvador Allende.

Del memorial al antimonumento en el México contemporáneo

En México, en las últimas décadas se ha generado un contexto crítico sobre la actuación del gobierno sobre movilizaciones estudiantiles y de trabajadores, teniendo como punto de inflexión el movimiento estudiantil de 1968 surgido al interior de la Universidad Nacional Autónoma de México y durante el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz.

Aunado a estos procesos abiertos y poco gestionados desde la justicia gubernamental, la creciente violencia ocasionada por los grupos de delincuencia organizada, la inseguridad de mujeres y niños se han convertido en detonantes para respuestas disímiles en el ámbito de diseño y gestión de monumentos y memoriales principalmente en la ciudad de México. Desde el estado mexicano se desarrolla la gestión y construcción de memoriales y monumentos oficiales a través de concursos en busca de obtener legitimidad social sobre los más significativos y trágicos acontecimientos.

Al final del periodo de gobierno de Felipe Calderón Hinojosa en 2012 fue inaugurado en la ciudad de México, el Memorial para las Víctimas de la Violencia en México, diseño del taller Gaeta-Springall. El memorial se ubica simbólicamente a un costado del campo militar Marte, en un espacio remanente del Bosque de Chapultepec confinado por

14. Realizado por la demolición del edificio Mónaco donde viviera el narcotraficante Pablo Escobar.

importantes y congestionadas avenidas. Un conjunto de 70 estelas de diversa altura y de acero corten distribuidas aleatoriamente, unas en posición vertical, otras en horizontal como mamparas (Fig. 3). A través del perforado en el acero, se inscribieron frases de la literatura, poesía y filosofía, aludiendo al significado de la memoria y la sublimación de la tragedia en una especie de decálogo por la paz y la reconciliación. El argumento analógico de Gaeta-Springall fue inferir si generalmente se entiende la violencia como destrucción, la construcción de los 70 mu-



Fig. 3. Arqs. Julio Gaeta, Luby Springall, Memorial a las víctimas de la violencia en México. Ciudad de México. Vista del ingreso con los muros de acero corten. © Fotografía: Fabricio Lázaro Villaverde, 2018.

ros de acero representaría un antídoto frente a la misma violencia, y que el espacio entre las estelas y los árboles del lugar representan el vacío dejado por las víctimas. Esta narrativa si bien son producto de un imaginario especializado desde el ámbito del arte y la arquitectura contemporáneas, su relación con el imaginario colectivo es de una profunda extrañeza y distancia epistemológica enfatizando la brecha entre objeto-memorial y los escasos visitantes que tiene este espacio conmemorativo en la ciudad.

Si bien este memorial tiene un sentido estético por su escala, materiales y disposición en el espacio para la presente *promenade*, así como su pausado encuentro con sus frases y autores, es innegable que no se consideró la posibilidad de incorporar nombres de víctimas con el argumento de su apabullante número de 100,000 desaparecidos según cifras no oficiales. Es inimaginable perforar en el acero esta cantidad de nombres si se tuviera un registro confiable, sin embargo, Gaeta-Springall mencionaron que los visitantes podían apropiarse de los muros escribiendo nombres o pensamientos. Esta posible apropiación social efímera está condicionada por la lluvia, el sol, y con ello deviene una especie de olvido circunstancial de lo individual anónimo frente a lo perenne de las connotadas autorías caladas en el acero. En esta contradicción, las fotografías de personas escribiendo en las estelas durante su inauguración fue un cliché mediático desgastado por el tiempo.



Fig. 4. Arqs. Julio Gaeta, Luby Springall, Memorial a las víctimas de la violencia en México. Ciudad de México. Deterioro de la lista de nombre adheridos a los muros de acero corten. © Fotografía: Fabricio Lázaro Villaverde, 2018.

A lo largo de una década, han existido esfuerzos desde la sociedad civil por la apropiación del memorial al incorporar nombres, testimonios, reflexiones, con plásticos adherentes en las estelas, cuya duración nuevamente ha dependido del clima, vandalización, ocasionando un deplorable estado de mantenimiento y conservación. Es un memorial que no busca la construcción de adherencia psíquica, ya que, en este lapso, la sociedad civil y principalmente los familiares de las víctimas de la violencia en México, paulatinamente ha olvidado al memorial por su baja capacidad de diálogo, representatividad y afectividad social (Fig. 4).

Pocos meses después del devastador sismo del 19 de septiembre de 2017 que afectó severamente a la ciudad capital y estados del sureste mexicano, con numerosas pérdidas de vidas humanas, se convocaron a dos concursos de diseño de memoriales, uno desde el ámbito académico y otro desde el gobierno de la ciudad de México. El primero fue un concurso de ideas convocado por el Instituto Español de Arquitectura en México (IESARQ) para un sitio y programa abierto a la interpretación, fue un ejercicio para observar el imaginario colectivo que sobre monumento o memorial se mantiene en la

disciplina arquitectónica, resultando sin mayores cambios ni sentido crítico, respondiendo habitualmente a las directrices del concurso convocado.

Por su parte, el gobierno de la ciudad de México elige la propuesta ganadora para el memorial 19S a construirse en un terreno liberado del colapso de una de las edificaciones siniestradas. El diseño conceptualiza una plaza dura y vacía, resignificando el vacío dejado por las víctimas y el propio edificio a la manera del memorial en Nueva York. El perímetro de tres lados sería confinado monumentalmente por acero corten, como lo ha dejado anclado en la imaginación Gaeta y Springall en una clara referencia a las esculturas de Richard Serra. Esta apuesta por la escala urbana, el radicalismo formal con ecos de un exacerbado minimalismo y con un programa funcional y social soterrado, subterráneo, deja palpable que el recurso oficial privilegia la sublimación del efecto devastador de la tragedia por la contundencia en la intervención urbana y arquitectónica. La protesta social por esta “urgencia” de edificar un memorial fue contundente, al cuestionar del memorial su viabilidad económica en una situación de vulnerabilidad post sísmica.

Así mismo, el colapso del edificio escolar Enrique Rebsamen fue una de las tragedias de mayor cobertura informativa, ya que, debido a la sensibilidad por tratarse de niñas y niños atrapados bajo los escombros, el seguimiento de su rescate fue prioritario a nivel nacional. A seis años de la tragedia con 19 menores de edad y 7 adultos entre las víctimas del colapso del colegio, en enero de 2023 se inaugura el memorial¹⁵ del mismo nombre, diseñado por Alejandro Guerrero y Andrea Soto. La ubicación del memorial fue un acierto social debido a que se inserta en una esquina protagónica como preámbulo de ingreso a la Alameda de Coyoacán, al sur de la ciudad de México. El núcleo del memorial es a decir de los autores, un *Hortus Conclusus*, concepto para significar al paraíso en la vivienda romana donde discurría la vida cotidiana en la antigüedad. Por ello, un anillo metálico elevado, con madera al exterior y en metal negro al interior con el nombre del memorial Colegio Rébsamen. Este anillo en levitación está soportado por esbeltas columnas metálicas y cuenta con tres puntos de acceso. El recinto circular en su cara exterior se colocó en las cuatro coordenadas dos frases y dos índices temporales: *su memoria perdurará en el tiempo- 13:14:40- el mundo es mejor porque ellos estuvieron aquí-19-09-2017*(Fig. 5), así como prismas de piedra volcánica por cada fallecido con iniciales, nombres y figuras metálicas como mariposa, delfín, caracol, colibrí e inclusive una estrella de David. En el perímetro del espejo de agua se encuentra un

15. Recomendado por la Comisión Nacional de Derechos Humanos.



Fig. 5. Arqs. Alejandro Guerrero y Andrea Soto, Memorial Colegio Rebsamen 19S. Ingreso al anillo del memorial. Alameda de Coyoacán, Ciudad de México. © Fotografía: Edith Cota Castillejos, 2023.

deambulatorio perimetral o *promenade* circular con asientos cúbicos de granito en color blanco.

Este memorial al ser gestionado por la sociedad civil con un papel tangencial del gobierno local apunta a que "(...) recordar, como cualquier actividad cognitiva, es también atribuir significados no solo del pasado al presente, a través de la tradición, sino más bien en dirección opuesta, cuando los procesos de significación confieren al pasado un sentido que concuerda con las necesidades del presente"¹⁶.

En este sentido, el notorio fracaso representacional de monumentos y memoriales oficiales señalados líneas arriba, ha producido desde el interior de la sociedad civil, una serie de respuestas objetuales y de intensa carga simbólica, llamados Anti-monumentos

16. Paolo Montesperelli, *Sociología de la memoria* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2004).

que se yerguen como manifestaciones crudas sobre el devenir del monumento y memorial para las próximas décadas en México.

Desde 2015 la avenida más importante de la ciudad de México, el Paseo de la Reforma se ha visto intervenida con estructuras metálicas que aluden a hechos trágicos de alto impacto en la vida nacional: 43 estudiantes desaparecidos en septiembre de 2014 de la Escuela Normal Rural “Isidro Burgos” de Ayotzinapa, en Iguala Guerrero, 49 niñas y niños fallecidos por un incendio en junio de 2009 en la guardería infantil ABC del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) en Hermosillo Sonora, 65 mineros fallecidos por el colapso de la mina de carbón en Pasta de Conchos Coahuila, en agosto de 2010 la llamada masacre de San Fernando en Tamaulipas por la muerte a manos de cárteles de 72 migrantes provenientes de Centro y Sudamérica, la incesante oleada de feminicidios en el país, la postergada verdad por más de 5 décadas de las masacre estudiantil de Tlatelolco de 1968 y del llamado “halconazo” de 1971 sobre la movilización en apoyo a la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Asimismo, recientemente dos importantes glorietas en el Paseo de la Reforma se han transformado en bastiones de lucha política, en septiembre de 2021 una de ellas fue tomada por mujeres activistas y nombrada como *la Glorieta de la Mujeres que Luchan* sustituyendo la estatua de Cristóbal Colón por una figura femenina de acero con el puño izquierdo en señal de protesta, bajo el basamento se colocaron 9 estructuras de acero con 18 mosaicos y 1000 nombres de mujeres, al igual que un tendedero permanente con denuncias (Fig. 6).



Fig. 6. Colectivos civiles, Glorieta de las Mujeres que Luchan. Paseo de la Reforma, Ciudad de México. © Fotografía: Fabricio Lázaro Villaverde, 2023.



Fig. 7 Colectivos civiles, Glorieta de las y los Desaparecidos. Paseo de la Reforma, Ciudad de México. © Fotografía: Fabricio Lázaro Villaverde, 2023.

La segunda glorieta en el Paseo de Reforma donde estuviera una emblemática palmera fue transformada el 8 de mayo de 2022 en *la Glorieta de las y los Desaparecidos*, donde los familiares tienen un espacio para mostrar los rostros anónimos que en su conjunto forman un mural circular de gran formato en el cual las fotografías son un crudo lenguaje de la tragedia (Fig. 7).

En su conjunto estas intervenciones de colectivos se han conformado por una conciencia social aglutinante y coincidente que han tomado el espacio público. Es así como calles, jardines, resquicios en andadores y glorietas han hecho de estos fragmentos urbanos, espacios de memoria activa, de diálogo y apuestas por la justicia que tienen adeptos y denostadores, pero es una forma explícita de la frustración soslayada y silenciada durante décadas. Es en suma una memoria social de largo plazo sobresaturada de tragedia, cuya acumulación exponencial ha encontrado una ligera válvula para dejar escapar la presión que llega a tornarse insostenible. La organización de estos frentes de batalla por la justicia y la verdad ha renombrado al Paseo de la Reforma como *la Ruta de la Memoria* con casi 5 kilómetros de extensión, ahora ya no solo es un paseo para el caminar bajo árboles, bancas, oficinas, comercios, edificios de sofisticada arquitectura y monumentos, ahora se propone una *promenade* crítica sobre lo que significa la muerte colectiva en una ciudad y un país (Figs. 8 y 9).



Fig. 8. Colectivos civiles, Antimonumento ABC 49. Paseo de la Reforma, Ciudad de México. © Fotografía: Edith Cota Castillejos, 2023.



Fig. 9. Colectivos civiles, Antimonumento 43 Ayotzinapa. Paseo de la Reforma, Ciudad de México. © Fotografía: Fabricio Lázaro Villaverde, 2023.



Fig. 10. Colectivos civiles, Antimonumenta Ni una más. Avenida Juárez, frente al Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México. © Fotografía: Edith Cota Castillejos, 2023.

Este monumental eje histórico para México, con sus etapas y significados en el tiempo, ahora intervenido por la disonancia social sobre la política de seguridad nacional, tiene nueve intervenciones indiferentes intencionalmente a cualquier canon estético del arte urbano. Esta postura crítica subvierte la lectura de objetos escultóricos clásicos ya que, con su contundencia formal y escala, el mensaje es directo: números de gran formato, rostros, vínculos a repositorios digitales, el signo + como exponencial de la tragedia, el autodenominarse Antimonumento o inclusive Antimonumenta, así en femenino, es una clara afrenta a quienes se mantienen al margen de las trágicas circunstancias. Es así como la ciudad se convierte en un palimpsesto, porque "...Los fragmentos del pasado también se imprimen en ciertos lugares físicos, por ejemplo, en el tejido urbano de la ciudad que a veces tiene mayor capacidad evocadora que las celebraciones oficiales"¹⁷ (Fig. 10).

Promenade final

La capacidad para el exterminio colectivo se ha perfeccionado en el siglo XX a través de la tecnología en las armas de destrucción masiva, pero también por el surgimiento de otros tipos de violencia extrema contra la sociedad civil, los derechos humanos, y la misma condición de vida humana. Una extrema patología de finales del siglo XX e inicios del XXI, tiene en la violencia un instrumento de dolor, sufrimiento y caos, cuya transformación en catalizador energético se convierte en una válvula de escape para el malestar contemporáneo frente a la violencia. Si bien el arte del siglo XX en ocasiones especiales ha cumplido su función de catalizador -recordemos el efecto atemporal del Guernica pintado por Picasso en 1937-, que aún manifiesta la atrocidad de los poderosos frente a las víctimas de la tragedia, es en el diseño de espacios conmemorativos donde la incursión del arquitecto ha transformado esta función catártica en un dispositivo colectivo utilizando un lenguaje donde la abstracción paulatinamente fue complejizando su mensaje, y con ello, su crisis como dispositivo comunicativo para la reflexión. Es de esta forma que los dispositivos arquitectónicos recorren el tiempo y el espacio del siglo XX y XXI en países centrales, pero también en los llamados países periféricos que han adoptado esta estrategia para conciliar su respectiva memoria colectiva.

17. Montesperelli.

Como se ha dejado patente, la primera etapa de estos espacios conmemorativos fue dominada por las culturas europeas como una respuesta a sus procesos de memoria institucionalizada por los gobiernos y su aceptación social. El monumento a la memoria de los caídos en combate como militares y civiles con su contundencia formal, fue dejando paso a una reconfiguración en el memorial, donde no solo se recuerda y conmemora clásicamente, sino que requiere una fuerte activación de quien participa en este proceso. La arquitecta Maya Lin fue influyente en esta transformación con un lenguaje formal no figurativo, que sin ser el único, su contundencia marcó un antes y después en esta tipología. Este constructo estético arquitectónico donde fue fundamental el lenguaje gráfico y escrito cauterizado sobre materiales permanentes como el acero, granito, mármol, concreto, fue paulatinamente asimilado e interpretado en el espacio latinoamericano donde la crisis política, militar y de seguridad social creciente formó un contexto fértil para su aplicación a mediano y largo plazo. En este sentido, los casos de Chile, Argentina y Colombia son emblemáticos no solo en las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI, es plausible que seguirán diseñándose y construyéndose bajo estas premisas porque en sus procesos de construcción de memoria, los monumentos y memoriales son un medio no un fin estético, antes del objeto urbano y arquitectónico está la pregnancia de su significado en la psique social de donde emanan constructivamente la inmanencia de lo arquitectónico.

Si bien México durante el siglo XX, principalmente a finales y principios del XXI ha atravesado esta línea de la narrativa clásica y moderna del monumento, y así también de la narrativa posmoderna del memorial, los ejemplos señalados con sus aportes formales y espaciales a cargo de arquitectas y arquitectos de reconocido prestigio, son índices de la consistencia en las estrategias implementadas, al igual que sus presentes o ausentes posturas críticas sobre la condición de emergencia, duelo y dolor con las que debieran proyectar. Cada ejemplo tiene un proceso de gestión proyectual derivado de investigaciones de distinta profundidad que solo queda en los expedientes privados de las oficinas encargadas de este refilón de la memoria, que es indispensable poner a disposición por ser de interés público.

Sin embargo, las recientes intervenciones iniciadas en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México, como antimonumentos o antimonumentas son gradualmente interpretadas en otras ciudades mexicanas como Ciudad Juárez, Monterrey o Chiapas. Estos objetos e intervenciones en el espacio público, se debe decir, es síntoma de la obligada apertura que tienen los gobiernos y que puede considerarse políticamente correcta en sintonía con el contexto global donde grupos organizados de la sociedad

civil han tomado iniciativas de amplio espectro, desde movilizaciones hasta derribo de íconos escultóricos urbanos. El que colectivos agrupados en torno a la desaparición de personas por causas de catástrofes naturales, o desapariciones forzadas por militares, crimen organizado o negligencias normativas en el caso de incendios o sismos, no solo decidan definir o diseñar un objeto significativo de sus denuncias, sino que sean financiadas, transportadas y erigidas en el espacio público como menhires para una *promenade* de la memoria contemporánea por el territorio de una ciudad, avizora un contexto para reconocer críticamente que esta nueva insurgencia política y estética denota a México como un memorial a escala territorial o continental que es insoslayable observar desde o fuera de la arquitectura.

Referencias

- ArchDaily. "Monumento mujeres en la memoria." Consultado el 24 de mayo de 2023. <https://www.archdaily.mx/mx/02-1322/monumento-mujeres-en-la-memoria-oficinadearquitectura>.
- Candau, Joël. *Antropología de la Memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2006.
- Cassigoli, Rossana. *Morada y Memoria. Antropología y poética del habitar humano*. México: Gedisa, 2010.
- Frampton, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Tres Cantos: Akal Arquitectura, 1999.
- Foster, Ricardo. "Memoria y olvido: Derrida lee a Herman Cohen." En *Memoria y crítica de la modernidad*, compilado por María Teresa de la Garza y Shulamit Goldsmit Brindis, pp. 27-48. México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- Fusaro, Diego. "Reinhart Koselleck y los monumentos como indicadores de los cambios históricos y políticos." *Historia y Grafía* 22, no. 45 (2015): 95-122.
- Gropius, Walter, *The New Architecture and the Bauhaus*. Barcelona: Editorial Lumen, 1966.
- Martignoni, Jimena. "Lugares de la memoria." *Revista Arquine*, no. 47 (2009): 92-105.
- Montesperelli, Paolo. *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2004.
- Sola Morales, Ignasi. *Conceptos fundamentales de arquitectura*. Córdoba: Ediciones UPC, 2000.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.



Vista general del Cementerio de Saldungaray. Recuperada de <https://www.c5n.com/sociedad/la-brutal-obra-francisco-salamone-el-arquitecto-que-dejo-su-huella-la-pampa-bonaerense-n105823>.

Arquitectura y muerte: dinámicas espaciales en el cementerio de Saldungaray, Provincia de Buenos Aires, Argentina

Architecture and Death: Spatial Dynamics in the Cemetery of Saldungaray, Province of Buenos Aires, Argentina

Silvia Carlini Comerci

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires, Argentina
laurasilvia13@gmail.com
0009-0000-3082-7226

Bárbara Martínez

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires, Argentina
barbarabmartinez@yahoo.com.ar
0000-0002-6822-9608

Recibido: 14/03/2023 | Aceptado: 07/08/2023

Resumen

En la década de 1930 en la Argentina (especialmente en la Provincia de Buenos Aires) se desarrollaron numerosos trabajos de modernización de la obra pública. En este contexto, Francisco Salamone proyecta y ejecuta diversos edificios, como municipios, portales de cementerios, mataderos y plazas. Entre ellos se encuentra el portal del cementerio de Saldungaray, partido de Tornquist, en que se centra esta indagación. La investigación presenta y explora cómo la trayectoria histórica establece dinámicas distintivas en el cementerio, en las que pobladores y el municipio se ven implicados, y que se plasman en las vinculaciones con la arquitectura, el turismo, el ocio y la sobrepoblación de cuerpos.

Abstract

During the 1930s in Argentina (especially in the Province of Buenos Aires) numerous modernization projects were developed by the State. In this context, Francisco Salamone designed and constructed several buildings, including municipalities, cemetery gates, slaughterhouses and squares. The Saldungaray cemetery is one of them, located in the district of Tornquist, which is the focus of this inquiry. This study presents and explores the way in which the historical trajectory establishes distinctive dynamics within the cemetery. These trajectories involve both residents and the municipality, which are embodied in the architecture, tourism, leisure, and the overpopulation of bodies.

Palabras clave

Arquitectura
Cementerio
Muerte
Uso cotidiano
Etnografía
Dinámicas espaciales

Keywords

Architecture
Cemetery
Death
Daily use
Ethnography
Spatial dynamics

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Carlini Comerci, Silvia, y Bárbara Martínez. "Arquitectura y muerte: dinámicas espaciales en el cementerio de Saldungaray, Provincia de Buenos Aires, Argentina." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matías Ruiz Díaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29(2023): 472-488. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8129>.

© 2023 Silvia Carlini Comerci y Bárbara Martínez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción

La inauguración en el año 1938 del portal del cementerio de Saldungaray formó parte de un proyecto productivo a gran escala de una serie de edificios monumentales encargados al ingeniero Francisco Salamone, mediante los que la gobernación de la Provincia de Buenos Aires, República Argentina, procuró implementar la imagen de un estado vigoroso, con fuerte impronta "civilizadora". Casi un siglo más tarde, el cementerio conforma un ejemplo concreto y representativo sobre la trayectoria histórica de las prácticas sociales vinculadas con la muerte, y las dinámicas emergentes.

A partir del caso presentado, este trabajo examina cómo la trayectoria histórica y el devenir de nuevos usos sociales imprime dinámicas distintivas en el cementerio, impulsando problemáticas en las que pobladores y el municipio se ven implicados.

Los cementerios conforman ejes centrales para investigar los sentidos sociales construidos en torno al deceso. Las necrópolis sustentan la estructura de poder, los símbolos y la continuidad social. Las tumbas y mausoleos colocan a los muertos en un tiempo actual y en un territorio ordenado, ayudando simbólicamente a mantener las identidades individuales y a afirmar su existencia social mediante la memoria¹. A su vez, se articulan con los procesos de urbanización, reflejando no sólo las actitudes hacia la muerte, el arte, la arquitectura, la naturaleza y la sociedad, sino también las prácticas conexas (v. gr. comerciales) y la gestión del territorio urbano. Pero estos procesos se hallan condicionados a trayectorias históricas locales. Así, se ha señalado que, en Estados Unidos, la propiedad privada y la actividad comercial impulsaron el rol del cementerio como institución cultural. Sin embargo, en paralelo, fomentaron su declive como lugar sagrado comunitario referente de la historia local e individual, lo que culminó por reforzar la diferenciación social, aunque la retórica democrática de sus fundadores proclamara la igualdad². Los cementerios también son lugares de conmemoración, que exponen los modos en que significamos el status social³, el luto y el recuerdo⁴. En las últimas décadas se han identificado cambios en su uso, que los sitúan como sitios

-
- * La investigación ha sido financiada por el proyecto Proyecto UBACyT 20020170100498BA otorgado por la Universidad de Buenos Aires.
1. Lloyd W. Warner, *The living and the dead: a study of the symbolic life of Americans* (New Haven: Yale University Press Yankee City, 1959).
 2. David Charles Sloane, *The last great necessity: cemeteries in American history* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1991).
 3. Leif Arffmann, "Whose cemetery?" *Mortality* 5, no. 2 (2000): 125-126, <https://doi.org/10.1080/713686005>.
 4. Margrete Skår, Helena Nordh, y Grete Swensen, "Green urban cemeteries: more than just parks," *Journal of Urbanism: International Research on Placemaking and Urban Sustainability* 11, no. 3 (2018): 1-22, <https://doi.org/10.1080/17549175.2018.1470104>.

de esparcimiento⁵ y de diversidad social⁶. En esta línea, también pueden considerarse áreas en las cuales se reproducen imaginarios sociales mediante nociones de pertenencia vinculadas con los procesos de construcción social del espacio⁷.

Esta indagación se desarrolla en Saldungaray, partido de Tornquist, provincia de Buenos Aires, Argentina. La perspectiva metodológica contempla una etnografía realizada entre agosto de 2022 y febrero de 2023, en la que la co-residencia y las entrevistas abiertas de encuentros múltiples han ocupado un lugar privilegiado. La elección de nuestros interlocutores se basó en los vínculos que éstos poseen con el cementerio en virtud de su labor cotidiana o de la utilización que hacen de él. Durante los meses de agosto, septiembre y octubre se realizaron sesiones de observación participante dentro del cementerio de Saldungaray en la franja horaria de 9hs a 14hs. En estas instancias grupales de diálogo, pusimos especial interés en lo manifestado por los trabajadores del lugar. Paralelamente, en este lapso de tiempo hemos participado de asambleas desarrolladas en el Concejo Deliberante local⁸, conformadas por concejales, miembros de la comunidad y agentes políticos. Posteriormente, durante los meses de noviembre, diciembre y enero mantuvimos entrevistas individuales con el personal administrativo del cementerio y con vecinos de la localidad. Por último, en el mes de febrero complementamos la indagación con el análisis de fuentes documentales, y con la utilización de las herramientas brindadas por la netnografía, es decir, la etnografía efectuada a través de medios digitales⁹. El enfoque antropológico fue escogido a partir de las posibilidades analíticas *in situ* que brinda, ya que permite no sólo indagar en las formas en que las personas se apropian de los espacios a nivel individual, sino que facilita analizar cómo este proceso se resuelve en dinámicas sociales.

El trabajo se estructura en cinco secciones. En la primera examinamos cómo se organiza la trayectoria histórica del cementerio en el contexto político económico internacional, nacional y local. En la segunda describimos el cementerio y su obra arquitectónica central,

5. Doris Francis, Leonie Kellaher, Georgina Neophytou, "Sustaining cemeteries: The user perspective," *Mortality* 5, no. 1, (2000): 34-52, <https://doi.org/10.1080/713685994>; Bárbara Martínez, "La muerte como proceso: una perspectiva antropológica," *Ciência & Saúde Coletiva* 18, no. 9 (2013): 2681-2689, <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-81232013000900023>; Jan Gehl, "Public spaces for a changing public life," en *Open Space: People Space*, eds. Catharine Ward Thompson y Penny Travlou (London: Taylor & Francis, 2007), 1-8.
6. Karen A. Franck y Stevens Quentin, *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life* (New York: Routledge Taylor & Francis, 2007).
7. Edward Hall, *The Dance of Life. The other dimension of time* (Nueva York: Anchor, 1983); Michel de Certeau, *The practice of everyday life* (Berkeley: University of California Press, 1984).
8. Se denomina Consejo Deliberante al Poder Legislativo de los municipios de la República Argentina. Se encuentra conformado por concejales.
9. Rob Kozinets, *Netnography: Doing Ethnographic Research Online* (Londres: Sage Publications, 2010); Daniel Miller y Heather Horst, *The Digital and the Human: A Prospectus for Digital Anthropology* (Londres: Bedford Square, 2012).

es decir, el portal, prestando atención a las taxonomías nativas sobre su sectorización, y a las limitaciones del espacio. En la tercera y la cuarta ahondamos en el horizonte histórico nacional y local, focalizando en dos tipos de entierros que condicionan una posible reutilización: los primeros pobladores y los cuerpos NN. Finalmente, la quinta estudia los nuevos usos sociales vinculados con el turismo y el ocio.

Trayectoria histórica

En el año 1929, la caída de la Bolsa en Nueva York generó en los países industrializados una compleja y duradera disminución de la actividad económica con la falta de empleo como una de sus consecuencias más notorias. En la Argentina esto conllevó a una profundización del régimen liberal conservador que propició una política basada en un proyecto económico autónomo con una escasa vinculación con las economías internacionales¹⁰. En este contexto, Manuel Fresco, gobernador de la provincia de Buenos Aires entre los años de 1936 y 1940, otorgó un rol central a la intervención estatal en diversas esferas, destacándose la planificación y ejecución de obras públicas. Principalmente, se llevaron a cabo construcciones viales pavimentadas, municipalidades, escuelas, plazas, mataderos e intervenciones en cementerios, lo que en paralelo derivó en una importante generación de empleo¹¹.

El empuje modernizador tuvo su impacto también en la arquitectura a través de los trabajos de Salamone. Sus obras se vinculan, en líneas generales, con el Art Decó, y se caracterizan por una ornamentación medida, concentrada en las fachadas y en los espacios íntimos, como escaleras y vestíbulos. Como el cementerio de Saldungaray, despliegan su monumentalidad en medio de un paisaje monótono y llano, marcado con anterioridad por una arquitectura plana y simple¹².

Saldungaray se encuentra ubicado al sudoeste de la provincia de Buenos Aires, en el partido de Tornquist, dentro de una zona turística donde se hallan sitios de gran relevancia, como el parque provincial "Ernesto Tornquist"¹³, y algunos de importancia histó-

10. Juan Carlos Korol, *La economía*, 7 vols. (Buenos Aires: Sudamericana, 2001).

11. Santiago Pérez Leloutre, "Marchar al ritmo del tiempo nuevo. Obra pública y edificios municipales de la provincia de Buenos Aires, 1936-1940" (tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella, 2018), 119.

12. Jorge Ramos, "Salomone en la pampa: una estética del Justismo" (ponencia, Seminario del Instituto de arte latinoamericano e investigaciones estéticas: "Seminario de crítica", Instituto de arte latinoamericano e investigaciones estéticas, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Ciudad de Buenos Aires, 27 de julio de 2001).

13. El parque provincial "Ernesto Tornquist" fue fundado en el año 1937 bajo la gobernación de Manuel Fresco. Decreto 5421/1958, del

rica como el actualmente denominado "Fortín Pavón"¹⁴. El pueblo también posee otros atractivos, como una bodega y una antigua iglesia. El portal del cementerio, el edificio municipal y un matadero local son obras de este ingeniero, y forman parte de un circuito nombrado por las agencias turísticas especializadas como "La ruta de Salamone", que concentra buena parte de sus obras.

El cementerio

El cementerio de Saldungaray se encuentra a un kilómetro y medio del centro administrativo del poblado homónimo (Fig. 1). Posee un perímetro de aproximadamente cuatrocientos cuarenta metros. Por el lado norte limita con el arroyo "Sauce Grande" y por el sur oeste con un aeródromo. El portal, que como mencionamos es obra de Francisco Salamone, representa una rueda de aproximadamente veinte metros de diámetro, que enmarca una cruz en la que se distingue el rostro de Cristo crucificado con un fondo color azul (Fig. 2). Al interior del cementerio pueden identificarse distintos sectores. El primero posee tumbas antiguas, en las que se encuentran inhumados los restos de quienes, en la narrativa nativa y también en la Ordenanza Municipal N° 2255/10¹⁵, han sido denominados los "Primeros habitantes" del poblado, entre los que se encuentran maestros, médicos, comerciantes y la familia Saldungaray (volveremos sobre este punto). El segundo se caracteriza por tener inhumaciones en tierra de carácter contemporáneo, y limita con un sector de napa freática superficial. La tercera sección contiene una serie de nicheras que se ubican rodeando el sector anterior. Estas últimas edificaciones, según trabajadores del lugar, surgieron impulsadas por la falta de sitios para realizar nuevos entierros. En esta área también se encuentra el osario, que tiene como objeto resguardar restos óseos que han sido exhumados de nichos o tumbas cuyo arrendamiento no fue renovado. Finalmente, una serie de nichos antiguos (aunque posteriores a los del sector "Primeros habitantes"), se halla adosada al portal de la entrada.

De modo similar a otros camposantos de larga data, el cementerio de Saldungaray enfrenta la problemática del crecimiento poblacional, impulsada por la superpoblación

23 de abril, del Gobierno de la provincia de Buenos Aires, Interventor Federal de la provincia de Buenos Aires, de 23 de abril de 1958, consultado el 20 de diciembre de 2022, <https://normas.gba.gob.ar/ar-b/decreto/1958/5421/180219>.

14. Este emplazamiento se erige en 1833 como "Posta del Sauce", hasta reinaugurarse en 1863 como "Fortín Pavón". El 4 de agosto de 1980 fue declarado Lugar Histórico Nacional. Flavio Bonanno, "Activación turística del patrimonio para el desarrollo local: el caso Saldungaray, en el programa pueblos turísticos" (tesis de maestría, Universidad de Buenos Aires, 2020), 86.

15. Ordenanza Municipal, 2255/10 de 18 de agosto del Concejo Deliberante de Tornquist.



Fig. 1. Vista general del Cementerio de Saldungaray. Recuperada de <https://www.c5n.com/sociedad/la-brutal-obra-francisco-salamone-el-arquitecto-que-dejo-su-huella-la-pampa-bonaerense-n105823>.



Fig. 2. Francisco Salamone, portal del cementerio de Saldungaray, 1938. Saldungaray, Argentina. © Fotografía: Silvia Carlini Comerci y Bárbara Martínez.

de cuerpos y la escasez de lugares de entierro¹⁶. Para complejizar las cosas, muchas personas que habitan en otros sitios (como por ejemplo Buenos Aires o la ciudad cercana de Bahía Blanca), en virtud del carácter patrimonial del cementerio, por el bajo costo de las inhumaciones o bien porque han sido oriundos de Saldungaray y luego han migrado, entierran aquí los cuerpos de sus muertos. En junio de 2022, mientras desarrollamos nuestra etnografía, RB, uno de los funcionarios municipales, mencionó que: “existen solo dos cementerios para inhumar personas fallecidas en toda la comarca (de Tornquist): el de Saldungaray y el de Tornquist. Lo que sucede es una desproporción entre localidades, número de habitantes y cementerios” (7 de junio 2022).

Hace aproximadamente diez años trabajadores del cementerio plantearon a los representantes del Concejo Deliberante local, como solución para enfrentar el problema, la realización de exhumaciones de los cuerpos cuyas parcelas poseen deudas sobre sus derechos de uso, y su posterior traslado al osario. En agosto de 2022, NM, una empleada administrativa encargada de la organización del cementerio, sugirió algunas acciones que, desde su perspectiva, podrían colaborar para que los deudos se enteren de que por falta de pago sus seres queridos o familiares podrían ser exhumados: “Yo propongo que, en cada tumba de alguna manera, con un papelito o lo que sea, se muestre la fecha de vencimiento de la tumba, de esta manera no solo el familiar sino algún conocido puede avisar” (30 de agosto 2022). También el escaso monto de dinero que se solicita a los familiares en concepto de entierro y mantenimiento de las tumbas actúa para incrementar el número de inhumaciones. Atendiendo a la lógica nativa que tanto los funcionarios como trabajadores parecieran compartir, la falta de espacio resulta una problemática actual que aqueja al funcionamiento del cementerio en su función de sitio de inhumación.

En una asamblea desarrollada en el poblado hace unos años se planteó la posibilidad de ampliar el perímetro del cementerio. Sin embargo, un estudio hidrológico de la corriente de agua mostró que el arroyo “Sauce Grande” (que, recordemos, conforma también el límite norte del lugar), posee alto riesgo hídrico, es decir, tiene altas probabilidades de sobrepasar su caudal natural. Por ello, el área del cementerio más cercana a él no puede ser utilizada. En este sentido, en 2022 CP, un trabajador del cementerio mencionó que: “hemos tratado de hacer pozos acá, (señala la zona inundable) pero metíamos la pala y en seguida brotaba agua” (22 de septiembre 2022). Adicionalmente, el sector sur-este también presenta dificultades para realizar una ampliación, pues linda con el aeroclub de Saldungaray, cuya propiedad se encuentra en disputa entre sus usuarios actuales y

16. Douglas Davies y Alastair Shaw, *Reusing old graves* (Crayford: Shaw and Sons, 1995).

una familia del lugar. En la narrativa local, esta última se postula como propietaria de la tierra en donde se encuentra la pista de aterrizaje. Como contraparte, los representantes del aeroclub sostienen la existencia de un boleto de compraventa donde figura su adquisición. El territorio continúa en litigio, y las posibilidades de que el municipio pueda adquirir esa área para ser utilizada como ampliación del cementerio son escasas.

Los primeros habitantes y la construcción del horizonte histórico local

Si bien existe cierto consenso local entre habitantes, trabajadores del cementerio y funcionarios del gobierno sobre la importancia de optimizar los lugares de entierro removiendo algunos restos esqueléticos, no todos los cuerpos pueden tratarse de la misma manera, puesto que el horizonte histórico local (y el nacional, como veremos en el apartado siguiente) opera para limitar estas acciones. Un ejemplo de ello es el sector "Primeros habitantes" (Fig. 3), que se señaló anteriormente. En efecto, en virtud de las demandas de M, una vecina que manifestó reiteradamente la necesidad de proteger las tumbas de las primeras personas que llegaron al poblado y decidieron quedarse allí, el Concejo Deliberante en el año 2010 elaboró una ordenanza municipal al respecto¹⁷. Sin embargo, el área protegida posee algunas tumbas contemporáneas (v.gr., del año 2013), que podrían reutilizarse si no estuvieran alcanzadas por la normativa. Es decir, se trata de un sector diverso que contiene tanto inhumaciones antiguas como relativamente actuales. Además, en él se encuentran inhumados tanto párvulos como adultos. En 2022 C, trabajador administrativo del cementerio, mencionó que: "existía en el sector un espacio para bebés, pero yo creo que ya no hay huesos ni nada" (10 de junio 2022). Desde la perspectiva del trabajador, este sitio también demanda una reestructuración con el objetivo de optimizar la cantidad de tumbas disponibles, pero no puede ser intervenido en razón de la protección impuesta por el municipio. Esta demarcación también interpela al poder legislativo. Mientras entrevistábamos a uno de los concejales en junio de 2022, éste señaló: "Tenemos que poner criterios claros de quienes son los primeros habitantes, sino estamos cuidando gente que capaz murió hace 10 años y se enterró ahí porque no había lugar en otro lado" (1 de junio 2022). En 2022, CC, una concejala perteneciente al Concejo Deliberante manifestó: "Queremos cuidarlo, es patrimonio, pero también tenemos que seguir enterrando a nuestros fallecidos. Veremos cómo podemos ajustar esta ordenanza" (15 de octubre 2022). La complejidad de la dinámica social puso en escena una posible modificación de la legislación local, con la que por el momento parecen acordar trabajadores del cementerio y funcionarios.

17. Ordenanza 2255/10 de 18 de agosto del Consejo Deliberante de la Municipalidad de Tornquist.



Fig. 3. Sector del cementerio denominado: "Primeros habitantes". © Fotografía: Silvia Carlini Comerci y Bárbara Martínez.

Mientras las interpretaciones locales difieren acerca de cuáles son las tumbas que albergan a estos primeros habitantes, y si es posible exhumar algunos cuerpos para reutilizar los lugares, la normativa protege la totalidad del sector. Esta situación presiona aún más la escasez de territorio para los fallecidos actuales. Aquí es la función del cementerio como sitio de inhumación la que se encuentra en juego.

Las tumbas NN y la desaparición de personas

Ilustrando nuevamente el modo en que la historia configura el espacio vivido y practicado¹⁸, estableciendo usos posibles y vedando otros¹⁹, existen entierros que, en virtud

18. Michel de Certeau, *The practice of everyday life* (Berkeley: University of California Press, 1984); Bárbara Martínez, "Cartografías en tránsito: mapas orales y memoria social en El Cajón (Catamarca, Argentina)," *Runa* 35, no. 1 (2014): 77-92.

19. Bárbara Martínez, "Materialidad, creatividad cultural y práctica social: una etnografía de las cosas del pasado entre los habitantes de San Antonio del Cajón (Catamarca, Argentina)," *Corpus* 10, no. 2 (2020): 1-23, <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.3866>.

de su posible ligazón con causas judiciales de lesa humanidad, hasta la fecha no han sido removidos. En efecto, en la Argentina el 24 de marzo de 1976 se desarrolló un golpe de estado que instaló una dictadura denominada “Proceso de Reorganización Nacional”. Ese gobierno de facto desplegó un plan sistemático mediante el cual secuestró y desapareció cerca de treinta mil personas. En ocasiones, los cadáveres de estos individuos eran descartados en la vía pública, y posteriormente inhumados como NN²⁰ en necrópolis municipales de todo el país. En diciembre de 1983, con el advenimiento de la democracia, el nuevo gobierno desplegó una serie de acciones direccionadas a la búsqueda de los desaparecidos y al enjuiciamiento de los perpetradores²¹. La Municipalidad de Tornquist adhirió a las normativas provinciales sobre la recuperación de la identidad²², incorporando a su Código Tributario un inciso tendiente a salvaguardar los cuerpos NN del período dictatorial, con fines identificatorios²³. En efecto, que el cuerpo no pueda ser exhumado es uno de los requisitos fundamentales para lograr una exitosa identificación, ya que si son trasladados al osario pierden su unidad anatómica, lo que dificulta la realización de las tareas periciales.

En el cementerio existen dos cuerpos con estas características, ubicados en el sector que posee inhumaciones contemporáneas en la tierra. Según comenta NM: “Los NN no se pueden tocar, ya que podría realizarse (un análisis de) ADN por solicitud de algún juez” (29 de agosto 2022). Este accionar, que impide la exhumación de los restos sin identidad, no es homogéneo en todo el país. En los trabajos de campo que hemos realizado en cementerios pertenecientes no sólo a la provincia de Buenos Aires, sino a otras regiones de la Argentina, los restos sin identidad provenientes tanto de posibles inhumaciones clandestinas (1974 y 1983) como posteriores a este lapso temporal, pa-

20. Sin nombre o NN (por sus iniciales en latín “*Nomen Nescio*”), se refiere a alguien indeterminado, es decir, sin una identidad específica. Ello se debe a que se desconoce su nombre real. También puede tratarse de fetos fallecidos durante la gestación o nacidos muertos PROTEX (Procuraduría de trata y explotación) y ACCT (Acciones Coordinadas Contra la Trata); *Búsqueda de personas en democracia. Actualización de registros, relevamiento de datos, cruces de información e identificaciones de NN* (Ciudad de Buenos Aires: Ministerio Público Fiscal, 2016), 17; Juan Gandulfo, “El caso de las tumbas NN en Grand Bourg. La justicia y los organismos de Derechos Humanos en la transición a la democracia” (tesis de maestría, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014), 126.
21. Así, por ejemplo, se crearon la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y posteriormente, el (EAAF) Equipo Argentina de Antropología Forense. Silvia Dutrenit Bielous, “Los equipos de antropología forense en América Latina. Coadyuvantes en el camino de la verdad y la justicia,” *Red Universitaria sobre Derechos Humanos y Democratización para América Latina*, no. 3 (2012), <https://dokumen.tips/documents/02-silvia-dutrenit-bielous-los-equipos-de-antropologia-forense-en-america.html?page=1>.
22. Así, la ley provincial menciona “el derecho de todo integrante de la comunidad a conocer la Verdad acerca de la desaparición forzada de personas, muerte, sustracción de menores y demás violaciones de Derechos Humanos ocurridos en relación con los hechos de la represión ilegal desarrollada entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983”. Ley Provincial 12.498 Art. 1º, de 24 de agosto, Gobierno de la provincia de Buenos Aires, Boletín Provincial, de 12 de diciembre de 2000, consultado el 27 de enero de 2022, <https://www.argentina.gob.ar/normativa/provincial/ley-12498-123456789-0abc-defg-894-2100bvorpyel>.
23. En efecto, el texto menciona: “Queda terminantemente prohibido la exhumación de restos NN comprendidos entre los períodos de 1974 y 1983 (...). Artículo 184º Inciso 1º, del Código Tributario Municipal, de 2020, *Municipalidad de Tornquist*, no. 1, consultado el 25 de junio de 2022, <https://tornquist.gob.ar/ordenanzas-municipales.php>.

sado el tiempo estipulado de entierro²⁴, son transportados a un osario, o cremados. Al contrario de lo que ocurre en Saldungaray, donde existe una legislación de protección, en otros sitios el traslado sólo se impide ante una solicitud judicial. En esta línea, NM agrega: “aquí se intentó colaborar con las desapariciones que hubo en la dictadura. Con esta normativa creemos ayudar, así que la respetamos, como son sólo dos NN de la dictadura, nos parece importante. Después, todos los restos tienen identidad. Es un pueblo chico, es raro que enterremos a alguien sin saber quién es” (20 de septiembre 2022).

En este sentido, la trayectoria histórica participa de forma directa en el cementerio mediante los procesos políticos nacionales, mientras las normativas locales salvaguardan la potencial recuperación de la identidad individual.

Arte, turismo y ocio

Como se mencionó previamente, en el cementerio de Saldungaray confluyen diversas actividades y usos cotidianos que lo tornan un espacio amalgamado a una vida urbana actual²⁵, debido a su cercanía con el poblado. Considerando que los sitios públicos no son estancos sino que se encuentran atravesados por dinámicas temporales²⁶, debe señalarse que a lo largo de los años este área se fue conformando como un atractivo cultural, arquitectónico y de ocio. Desde hace dos décadas, la declaración de las obras de Salamone como “Patrimonio cultural de la Provincia de Buenos Aires”²⁷, y como “Bien de Interés Histórico y Artístico Nacional”²⁸ promovieron el desarrollo turístico. Sus obras locales, como mencionamos con anterioridad, se encuentran dentro de la “Ruta de Salamone”. En el caso del cementerio, el portal conjuga la obra imponente de Salamone con la generación de un patrimonio funerario que destaca la importancia de los cementerios como lugares turísticos²⁹.

24. La etnografía realizada en distintos sitios de la Argentina muestra que estos lapsos temporales están sujetos a la decisión de cada municipio al que pertenece el cementerio. En líneas generales, observamos que el cadáver se mantiene entre cinco a diez años inhumado, aunque se adeuden las tasas impositivas. Pasado ese período, es exhumado y trasladado a un osario.

25. Skår, Nordh, y Swensen, “Green urban cemeteries: more than just parks,” 18.

26. Pavel Grabalov y Helena Nordh, “The Future of Urban Cemeteries as Public Spaces: Insights from Oslo and Copenhagen,” *Planning Theory & Practice* 23, no. 1 (2022): 81-98, <https://doi.org/10.1080/14649357.2021.1993973>.

27. Ley Provincial N°12854, de 23 de enero, del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, no. 125, de 23 de enero de 2002, consultado el 25 de febrero de 2023, <https://normas.gba.gob.ar/ar-b/ley/2002/12854/4014>.

28. Decreto N°1.138, de 29 de julio, del Poder Ejecutivo Nacional de Monumentos, Lugares y Bienes Histórico, de 29 de julio de 2014, consultado el 27 de febrero de 2023, <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1138-2014-232796/texto>.

29. Julie Rugg, “Turismo del Patrimonio funerario: definiciones y principios,” *Revista Murciana de Antropología*, no. 28 (2021): 31-58, <https://doi.org/10.6018/rmu.435441>.



Fig. 4. Sector del cementerio donde se generan momentos de ocio y esparcimiento. © Fotografía: Silvia Carlini Comerci y Bárbara Martínez.

En efecto, visitar el área, aún si allí no existen tumbas de seres queridos, es en sí misma una experiencia sensorial³⁰ (Fig. 4). El devenir temporal no trajo consigo un crecimiento edilicio en los alrededores del sitio. Por tanto, la monumentalidad del portal continúa destacándose en un entorno llano. Una vez traspasado, y visto desde atrás, éste aparece enmarcado por un imponente paisaje serrano, y con un cielo abierto con amaneceres y atardeceres que imprimen una destacada luz al entorno. Los animales que los visitantes pueden encontrarse vagando entre las tumbas, los sonidos que éstos emiten, el murmullo del agua del cercano arroyo "Sauce Grande" y los espacios verdes que contiene resultan centrales aquí. Por supuesto, esto se complementa con un marco silente, en virtud de la escasez de

tránsito en la zona. Así, en enero de 2023, CP, un trabajador municipal, señaló: "aquí vienen muchos turistas que miran y sacan fotos de la puerta, y luego entran a tomar unos mates³¹ en la parte del césped. Los muros bajos hacen que se vean las sierras de una manera clara" (26 de enero 2023).

En el interior, algunas bóvedas de valor artístico también atraen a los visitantes ocasionales. Sobre este punto, NM mencionó que: "Aparte de la obra de Salamone, les llama la atención las tumbas viejas, las de los primeros habitantes, y el panteón de la familia Saldungaray que también está en ese sector" (25 de enero 2023). Ese panteón fue erigido en el año 1911, y posee características arquitectónicas internas y externas que

30. Kevin Meethan, "Tourism In Global Society: place, culture, consumption," *Relaciones: Estudios de historia y sociedad* 26, no. 103 (2005), [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(01\)00097-4](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(01)00097-4).

31. En la Argentina se denomina "mate" a una infusión que se prepara con las hojas de la planta llamada yerba mate que se bebe frecuentemente en un cuenco de calabaza.

posiblemente influyeron a Salamone en su diseño del portal³². A su vez, es una de las construcciones más destacadas y conservadas del cementerio, convirtiéndose en uno de los atractivos más buscados por los visitantes. En conjunto, estas cuestiones ilustran la relevancia del cementerio como atracción turística en base a su patrimonio arquitectónico, y su importancia como sitio de ocio y esparcimiento.

Consideraciones finales

Si bien muchos cementerios han sido concebidos como lugar de enterramiento, en ocasiones el devenir temporal, la trayectoria histórica y los nuevos usos sociales les imprimen dinámicas distintivas. A lo largo de este artículo hemos analizado el cementerio de Saldungaray como un caso concreto y representativo de un área que no sólo resulta un sitio de visita a los seres queridos fallecidos, sino también un contexto que expresa problemáticas ligadas a las valoraciones sobre la arquitectura, la historia local, las relaciones socioculturales al interior del poblado, las limitaciones espaciales y el advenimiento del turismo y el ocio.

En esta línea, como se señaló, en cuanto a la historia nacional, la construcción del portal del cementerio de Saldungaray conformó un modo de representar el modelo de país a través de la obra pública. A nivel local, puesto que el espacio social posee una dinámica que lo transforma en "lugar" socialmente significativo, vivido y transitado³³, el devenir temporal trajo consigo transformaciones derivadas de legislaciones protectoras (como las referidas a los "Primeros habitantes" y a los cuerpos NN), de población creciente, de barreras geográficas (v. gr. el arroyo "Sauce Grande"), y de los dilemas al interior de Saldungaray (como el conflicto por los terrenos lindantes del aeródromo).

Estas instancias de la vida social que intervienen en el devenir del cementerio se articulan con nuevos usos relacionados con la relevancia de la arquitectura, el turismo y el ocio. Ellos se observan, por ejemplo, en el creciente número de visitantes que arriban ya no sólo con el propósito de visitar difuntos, sino porque su fachada contiene una notable obra arquitectónica, que además se encuentra dentro de circuitos turísticos.

32. Luis Pascual Traversa, et al., "Arquitectura moderna en la pampa argentina: diagnóstico y restauración de portales de cementerio construidos en la década de 1930," *Apuntes: Revista De Estudios Sobre Patrimonio Cultural* 21, no. 2 (2008): 194-205.

33. De Certeau, *The practice of everyday life*; Valentin-Yves Mudimbe, *Parables and fables* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992); Peter Rigby, *Cattle, capitalism and class. Iiparakuyo maasai transformations* (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

En este contexto, además, el espacio verde que contiene el cementerio es también utilizado para el ocio recreativo, como sitio donde sentarse a compartir una infusión.

En efecto, las construcciones conflictivas aquí esbozadas conectan el pasado, el presente y lo que vendrá, a medida que los dilemas al interior de la sociedad local se encaucen. Así, para mejorar la comprensión de los modos en que se intrincan la arquitectura, los usos sociales y la muerte, podemos concebirlos como lugares de gran dinamismo donde se manifiestan los sentidos sociales en torno al deceso.

Referencias

Fuentes documentales

Decreto 5421/1958, del 23 de abril, del Gobierno de la provincia de Buenos Aires, Interventor Federal de la provincia de Buenos Aires, de 23 de abril de 1958. Consultado el 20 de diciembre de 2022. <https://normas.gba.gob.ar/ar-b/decreto/1958/5421/180219>.

Ley Provincial N°12854, de 23 de enero, del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, no. 125, de 23 de enero de 2002. Consultado el 25 de febrero de 2023. <https://normas.gba.gob.ar/ar-b/ley/2002/12854/4014>.

Ordenanza Municipal, 2255/10, de 18 de agosto, del Honorable Concejo Deliberante, Honorable Concejo Deliberante de Tornquist, de 18 de agosto de 2010.

Decreto N°1.138, de 29 de julio, del Poder Ejecutivo Nacional de Monumentos, Lugares y Bienes Histórico, de 29 de julio de 2014. Consultado el 27 de febrero de 2023. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto-1138-2014-232796/texto>.

Código Tributario Municipal artículo 177°, de 2020, Municipalidad de Tornquist, no. 1. Consultado el 21 de junio de 2022. <https://tornquist.gob.ar/ordenanzas-municipales.php>.

Código Tributario Municipal artículo 184°, de 2020, Municipalidad de Tornquist, no. 1. Consultado el 21 de junio de 2022. <https://tornquist.gob.ar/ordenanzas-municipales.php>.

Ley Provincial 12.498 Art. 1º, de 24 de agosto, Gobierno de la provincia de Buenos Aires, Boletín Provincial, de 12 de diciembre de 2000. Consultado el 27 de enero de 2022. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/provincial/ley-12498-123456789-0abc-defg-894-2100bvorpyel>.

Fuentes bibliográficas

Arffmann, Leif. "Whose cemetery?" *Mortality* 5, no. 2 (2000): 125-126. <https://doi.org/10.1080/713686005>.

Bonanno, Flavio. "Activación turística del patrimonio para el desarrollo local: el caso Saldungaray, en el programa pueblos turísticos." Tesis de maestría, Universidad de Buenos Aires, 2020.

- Davies, Douglas, y Alastair Shaw. *Reusing old graves*. Crayford: Shaw and Sons, 1995.
- de Certeau, Michel. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Dutrénit Bielous, Silvia. "Los equipos de antropología forense en América Latina. Coadyuvantes en el camino de la verdad y la justicia," *Red Universitaria sobre Derechos Humanos y Democratización para América Latina*, no. 3 (2012): 25-53. <https://dokumen.tips/documents/02-silvia-dutrenit-bielous-los-equipos-de-antropologia-forense-en-america.html?page=1>.
- Francis, Doris, Leonie Kellaheer, y Georgina Neophytou. "Sustaining cemeteries: The user perspective." *Mortality* 5, no. 1 (2000): 34-52. <https://doi.org/10.1080/713685994>.
- Franck, Karen, y Quentin Stevens. *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*. New York: Routledge Taylor & Francis, 2007.
- Gehl, Jan. "Public spaces for a changing public life." *En Open Space: People Space*, editado por Catharine Ward Thompson y Penny Travlou, 1-8. London: Taylor & Francis, 2007.
- Gandulfo, Juan. "El caso de las tumbas NN en Grand Bourg. La justicia y los organismos de Derechos Humanos en la transición a la democracia." Tesis de maestría, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014.
- Grabalov, Pavel, y Helena Nordh. "The Future of Urban Cemeteries as Public Spaces: Insights from Oslo and Copenhagen." *Planning Theory & Practice* 23, no. 1 (2022): 81-98. <https://doi.org/10.1080/14649357.2021.1993973>.
- Hall, Edward. *The Dance of Life. The other dimension of time*. Nueva York: Anchor, 1983.
- Korol, Juan Carlos. *La economía*. 7 vols. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Kozinets, Rob. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. Londres: Sage Publications, 2010.
- Martinez, Bárbara. "La muerte como proceso: una perspectiva antropológica." *Ciência & Saúde Coletiva* 18, no. 9 (2013): 2681-2689. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-81232013000900023>.
- . "Cartografías en tránsito: mapas orales y memoria social en El Cajón (Catamarca, Argentina)." *Runa* 35, no. 1 (2014): 77-91.
- . "Materialidad, creatividad cultural y práctica social: una etnografía de las cosas del pasado entre los habitantes de San Antonio del Cajón (Catamarca, Argentina)." *Corpus* 10, no. 2 (2020): 1-23. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.3866>.
- Meethan, Kevin. "Tourism In Global Society: place, culture, consumption." *Relaciones: Estudios de historia y sociedad* 26, no. 103 (2005): 270-277. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(01\)00097-4](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(01)00097-4).
- Miller, Daniel, y Heather Horst. *The Digital and the Human: A Prospectus for Digital Anthropology*. Londres: Bedford Square, 2012.
- Mudimbe, Valentin-Yves. *Parables and fables*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- PROTEX (Procuraduría de trata y explotación) y ACCT (Acciones Coordinadas Contra la Trata). *Búsqueda de personas en democracia. Actualización de registros, relevamiento de datos, cruces de información e identificaciones de NN*. Ciudad de Buenos Aires: Ministerio Público Fiscal, 2016.
- Pérez Leloutre, Santiago. "Marchar al ritmo del tiempo nuevo. Obra pública y edificios municipales de la provincia de Buenos Aires, 1936-1940." Tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella, 2018.

- Ramos, Jorge. "Salomone en la pampa: una estética del Justísimo". Ponencia presentada en el Seminario del Instituto de arte latinoamericano e investigaciones estéticas: "Seminario de crítica," Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires, 27 de julio de 2001. <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0118.pdf>.
- Rigby, Peter. *Cattle, capitalism and class. Iparakuyo maasai transformations*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- Rugg, Julie. "Turismo del Patrimonio funerario: definiciones y principios." *Revista Murciana de Antropología*, no. 28 (2021): 31-58. <https://doi.org/10.6018/rmu.435441>.
- Skår, Margrete, Helena Nordh, y Grete Swensen. "Green urban cemeteries: more than just parks." *Journal of Urbanism: International Research on Placemaking and Urban Sustainability* 11, no. 3 (2018): 1-22. <https://doi.org/10.1080/17549175.2018.1470104>.
- Sloane, David Charles. *The last great necessity: cemeteries in American history*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.
- Traversa, Luis Pascual, Ángel Antonio di Maio, Vilma Rosato, y Fabien Iloro. "Arquitectura moderna en la pampa argentina: diagnóstico y restauración de portales de cementerio construidos en la década de 1930." *Apuntes: Revista De Estudios Sobre Patrimonio Cultural* 21, no. 2 (2008): 194-205.
- Warner, William Lloyd. *The living and the dead: a study of the symbolic life of Americans*. New Haven: Yale University Press Yankee City, 1959.

RESEÑAS | BOOK REVIEWS



Pazos-López, Ángel, y Ana María Cuesta Sánchez, eds.

Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media

Gijón: Ediciones Trea, 2022, 616 págs.
ISBN 978-84-19525-21-5

A finales de 2018, los días 12, 13, 19 y 20 de noviembre, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid se celebró un seminario titulado: *Animales fantásticos y dónde encontrarlos en la Edad Media*, impulsado por el grupo de investigación CAPIRE (Colectivo para el Análisis Pluridisciplinar de la Iconografía Religiosa Europea). Fue una actividad académica de extensión universitaria modélica, liderada por un comité científico plural y de mentalidad abierta, presidido por el Dr. José María Salvador González, el director del citado grupo de investigación, donde se matricularon más de 400 estudiantes. Eso es lo que ocurre cuando los docentes universitarios abandonan la ensimismada erudición de sus investigaciones, basadas sólo en los intereses particulares, que apenas tienen eco entre los estudiantes (nuestro público objetivo) y escuchan lo que el alumnado y la sociedad nos piden a los tres niveles en los que tenemos la obligación de actuar: investigación, docencia y transferencia del conocimiento. En 2016 se había estrenado el film británico-estadounidense dirigido por David Yates *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*, dentro de la saga épico-fantástica de Harry Potter, y el éxito de esa película, visionada por toda una generación de universitarios, hizo que muchos de ellos se preguntaran: ¿quiénes son

esos bellos seres de la otredad a los que conocemos como animales fantásticos, no siempre monstruos, a menudo ambiguos en su significado benéfico o maléfico? ¿Dónde habitan, más allá de la imaginación y de los paisajes espirituales de quienes les dieron vida? ¿Cuál es su trascendencia a la hora de entender e interpretar el legado cultural e histórico-artístico que hemos recibido? Doce profesores intentaron, por medio de conferencias y debates, responder a esas y a otras muchas preguntas.

La calidad de las ponencias, el interés que generaron entre quienes asistieron a ese seminario, los debates y mesas redondas de aquel ambicioso foro intelectual, y ¿por qué no recocerlo? un cierto vacío historiográfico, que ha sido consecuencia de una no menos evidente falta de interés por parte de nuestra comunidad académica, animaron al Dr. Ángel Pazos López y a la Dra. Ana María Cuesta Sánchez a coordinar un libro colectivo que ahora ve la luz, en 2022, gracias a Ediciones Trea. Algunos de los profesores que participaron en el seminario de 2018 pusieron blanco sobre negro sus puntos de vista sobre los seres fantásticos que pueblan el arte de la Antigüedad y la Edad Media y cómo esos seres llegan a nuestro mundo actual, leídos y con relecturas que los significan y resignifican continuamente. Algunos investigadores que no participaron en aquel seminario, viendo lo mucho que allí se aportó, se sumaron al libro colectivo escribiendo artículos en los que dan a conocer los resultados de sus investigaciones inéditas.

Por desgracia, el estudio de todo aquello que tiene que ver con la fantasía nunca ha sido visto con buenos ojos por los más ortodoxos guardianes de la disciplina profesional de la Historia del Arte, salvo para menospreciarlos o para tratar a estos seres como un reflejo anecdótico de los anhelos que tuvieron algunas sociedades del pasado de sublimar en esos seres lo que deseaban ser y no eran. Se olvidan que en el Credo, una de las principales oraciones del cristianismo, se dice: *creo en lo visible y lo invisible* y que los seres fantásticos, a quienes nunca hemos visto, viven en nuestros corazones y en nuestras mentes y, desde ese lugar, colonizan nuestros libros, claustros, catedrales, monasterios, castillos y palacios. Por fin un libro, modélico en su formato, propone un estudio global de la imagen de los animales fantásticos en la Edad Media a través de 17 artículos planteados al mismo nivel metodológico que los trabajos científicos que sobre iconografía e iconología se hacen en otros países europeos a los que consideramos punteros en investigación.

En el primer bloque del libro se explican los conceptos fundamentales y contextos culturales que generaron los animales fantásticos medievales. Ricardo Isidro Piñero Moral analiza la estética del bestiario cristiano medieval y resitúa su análisis entre la

investigación de lo natural, la poesía y la significación teológica. Ana María Cuesta Sánchez y Ángel Pazos López proponen un minucioso estudio de caso centrado en el análisis del bestiario pétreo del monasterio de San Salvador de Oña y hacen una propuesta metodológica que bien podría exportarse a otras abadías. Gorka López de Munain e Isabel Mellén se adentran en los lugares liminares donde habitan los monstruos desde la experiencia de lo visual. Gloria Torres Asensio analiza los animales fabulosos en la literatura galesa desde una perspectiva filológica.

En el segundo bloque del libro se atiende a los soportes sobre los que se representan los animales fantásticos. Ángela Franco Mata, desde un preciso conocimiento de las fuentes escritas y figurativas, analiza los seres fantásticos representados en los Beatos, un tema trascendente que nutre el repertorio de las artes visuales de toda la Edad Media hispana. Dolores Herrero Ferrio analiza los animales fantásticos que pueblan las gárgolas del gótico y María Balibrea Melero propone una aproximación a los seres fantásticos bosquimanos.

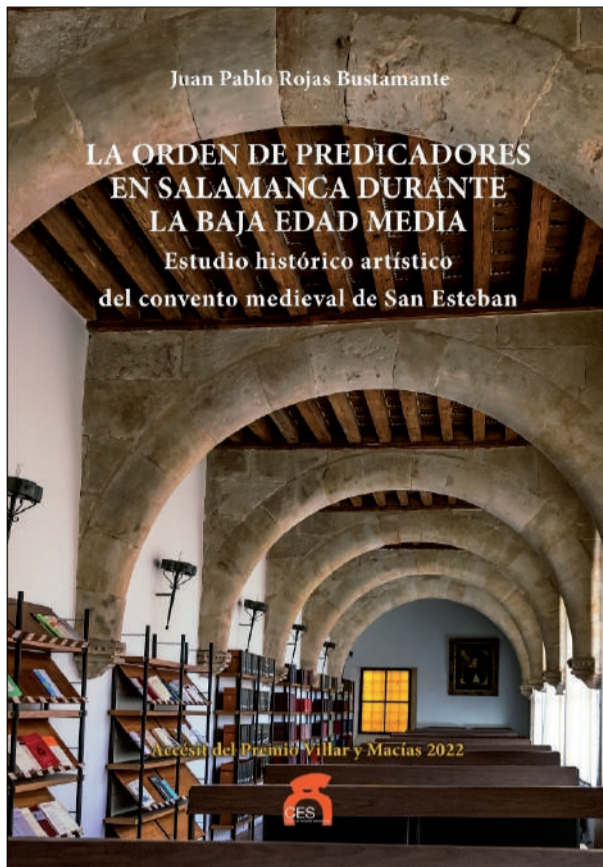
El tercer bloque del libro, el más extenso de los tres en que se organiza, analiza algunos animales fantásticos a través de artículos monográficos en los que se estudia su iconografía, su iconología y la evolución de sus formas, significantes y significados, teniendo siempre en cuenta la teoría de la comunicación y la semiótica. Álvaro Ibáñez Chacón estudia las sirenas-pájaro en la antigüedad grecolatina y la relación entre la literatura y la imagen. Sara Arroyo Cuadra analiza los grifos y la transmisión figurativa de un ser fantástico nacido en el arte del Próximo Oriente Antiguo que pasó al mundo medieval. Lourdes Diego Barrado nos habla del fénix y del significado cristológico de su eterno resurgir. Marta Carrasco Ferrer y Miguel Ángel Elvira Barba analizan el dragón y el ceto, el famoso monstruo marino, así como el fenómeno de retro alimentación entre la imagen de ambos seres dentro de las artes visuales. Nadia Mariana Consiglieri estudia el anfibena e Inés Monteiro Arias el centauro y su significado en el arte románico, el compañero inseparable de las sirenas. Ana Valtierra Lacalle analiza, aportando puntos de vista sugerentes y muy bien documentados, el modo en que la representación del dios egipcio del nacimiento del día, *Hor-em-Ajet*, fue interpretado por los griegos como el enigmático ser femenino que se alimenta de varones y conocemos como la esfinge del mito de Edipo, y cómo este ser pasó a la Edad Media. Adriana Gallardo Luque centra su estudio en el poliédrico significado del unicornio; Jacqueline Leclercq Marx propone un original análisis del antropomorfismo de algunos monstruos medievales y Andrea Vanina Neyra analiza los cinocéfalos.

En 2019, cuando se empezaban a recopilar los 17 estudios monográficos que ahora ven la luz y componen este libro, se hizo pública la triste noticia del fallecimiento del Dr. Fernando Villaseñor Sebastián, que tantas páginas de su producción científica dedicó a estudiar los seres fantásticos, los monstruos, la otredad y todo lo diverso que se halla en los espacios marginales y marginados por la gran historiografía artística de la Edad Media que lo aplasta todo. Su participación en el seminario *Animales fantásticos y dónde encontrarlos en la Edad Media* no pudo traducirse en un artículo por su prematura muerte. Con notable acierto, los editores de este magnífico libro le dedican sus 616 páginas: “al brillante investigador e incansable amante del conocimiento”. El libro *Las imágenes de los animales fantásticos en la Edad Media* es un trabajo redondo que supone un sentido homenaje al Dr. Villaseñor Sebastián y un punto de partida para otras publicaciones; un verdadero modelo de trabajo silencioso y paciente, de buen hacer, lleno de aportaciones inéditas, alejadas de fuegos de artificio y cálidamente próximas a lo que debe ser un verdadero conocimiento científico y metodológico.

Herbert González Zymła

Universidad Complutense de Madrid, España

 0000-0002-8578-3272



Rojas Bustamante, Juan Pablo

La Orden de Predicadores en Salamanca durante la Baja Edad Media. Estudio histórico artístico del convento medieval de San Esteban

Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes, 2023, 214 págs.
ISBN 978-84-86820-63-3

Hoy la Historia del Arte continúa aquejando las consecuencias derivadas de la exaltación y la redacción de su relato en torno a un reducido catálogo de obras de arte canónicas. Convertidas en verdaderos iconos por la cultura actual y por la academia tradicional, el acercamiento a tales construcciones historiográficas y, aún más, la reconsideración de su estudio desde los supuestos y estructuras que les son propios, suponen uno de los mayores retos que esta disciplina debe abordar en las décadas venideras.

Con tal convicción se configura el trabajo realizado por el doctor Juan Pablo Rojas Bustamante en su ópera prima. Este reciente volumen, que se corresponde con la primera parte de su tesis doctoral, reconstruye y contribuye con nuevas miradas al estudio de uno de esos iconos de la arquitectura moderna y de la totalidad de la Historia del Arte hispánico: el convento de San Esteban de Salamanca.

Como comentara Jaques Le Goff, el mapa de las casas franciscanas y dominicanas a finales del siglo XIII es el mapa urbano de la cristiandad y, en efecto, como buena parte de las fundaciones que las órdenes mendicantes realizan en el paradigma medieval, la

historiografía ha demostrado que San Esteban redefine el horizonte devocional de la ciudad salmantina y su proyección cívica. Sin embargo, es sabido también que el complejo paisaje monástico que estas casas de frailes edifican en la meseta castellana pasa por un momento de esplendor con la llegada del Renacimiento, tanto más en el caso de los predicadores de Santo Domingo y su profunda implicación cortesana y universitaria. Consecuentemente, y en virtud del ensalzamiento humanista, la historiografía se cegó por la magnificencia plateresca y, con ello, la génesis medieval de buena parte de estos cenobios resultó ensombrecida; así como olvidado quedó el hecho de que, en muchos casos, la iconicidad de las fachadas, templos y claustros conventuales no es sino una continuación y revitalización de los pilares bien fundados que se gestaron dentro de los entramados urbanos bajomedievales.

El trabajo del doctor Rojas Bustamante despeja algunas de esas incógnitas que circundan a las fundaciones dominicas en la Edad Media. Para ello se organiza el volumen en cuatro capítulos, precedidos de una introducción. Corresponde al primero de ellos una ímproba labor de síntesis en la que el autor contextualiza el carisma de los predicadores en el indisociable panorama del Estudio salmantino, desde el siglo XIII al XVI. En estas páginas reclama la capitalidad de la Orden como agente activo del ambiente intelectual salmantino en el ámbito de las enseñanzas teológicas, filosóficas, lógicas o gramáticas, desde la configuración de su propia escuela conventual hasta la consolidación de los dominicos de San Esteban en la universidad del siglo XV.

Planteado lo anterior, que sirve como notas introductorias para los lectores menos versados en historia monástica, desarrolla Rojas Bustamante las complejas problemáticas que han circundado el estudio de las realidades arquitectónicas en las que se desarrolla el carisma de los frailes. En torno al binomio forma-función, a las infructuosas búsquedas de modelos unitarios, a sus valores simbólicos y materiales o a la codificación de características mendicantes que aúnen el rico panorama de la arquitectura dominica, la historiografía ha ampliado sus horizontes, como refiere el autor, con el fin de aprehender la rica pluralidad de la experiencia histórica de la Orden de Predicadores, sin que por ello se encuentre este ámbito de estudio cercano a una comprensión total de sus arquitecturas.

Conforme a tales planteamientos, con un predominante apoyo documental, el joven doctor pasa a desmenuzar, en los restantes capítulos del libro, la historia constructiva de la fundación salmantina. Inicia, para ello, una crónica del establecimiento de la Orden en los arrabales de la ciudad, con el nombre de San Juan el Blanco, cuyo desarrollo

visual vincula Rojas Bustamante con el vecino modelo italiano de Santo Domingo de Bolonia, con una voluntad icónica y evocadora. Traza la evolución urbana del conjunto y las implicaciones parroquiales del nuevo emplazamiento del convento de San Esteban. Configura la atmósfera de evolución del mismo, imbricada en un rico contexto conformado por los privilegios papales y diocesanos asociados al ejercicio de la predicación, por los procesos ligados a la elección de sepultura de las oligarquías locales, el creciente peso del tomismo averroísta o la adaptación de los lenguajes visuales a las necesidades litúrgicas específicas de la Orden. Se encarga, así mismo, de rastrear los ecos de la presencia dominicana en Salamanca y su proyección a través de la actividad pastoral en la totalidad de la topografía devocional de la ciudad.

Conforme a todos estos supuestos, el autor también recoge en el volumen la identidad singular de cada una de las estancias conventuales de San Esteban. Su estudio del claustro de Aljibes, el salón *De profundis*, los dormitorios superiores o la capilla de las Reliquias le permiten aclarar algunas confusiones documentales que la historiografía especializada había venido arrastrando, condicionada, sin duda, por la expansión acaecida en el conjunto desde finales del siglo XV a principios del siglo XVI. Contra los tópicos que apuntan a un fundación modesta en artificiosa comparación con el esplendor renacentista de siglos posteriores, sus investigaciones llevan a Rojas Bustamante a realizar una cautelosa reconstrucción de la articulación de algunas de estas dependencias, previas a los cambios y adaptaciones acaecidos a las mismas en el contexto de implantación de la Reforma entre los siglos XIV y XVI.

Las novedades e hipótesis planteadas le valieron a esta investigación el accésit del Premio Villar y Macías 2022 del Centro de Estudios Salmantinos, casa editora de esta monografía junto con la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes. A ambas instituciones se debe la remarcable calidad de la impresión. Reste solo añadir que, como se ha podido comprobar con las notas anteriores, *La Orden de Predicadores en Salamanca durante la Baja Edad Media* supone el punto de partida de una prometedora carrera investigadora cuyos primeros frutos ya eran intuidos por los trabajos previos a la tesis doctoral de Rojas Bustamante y que, con esta nueva publicación, se confirma.

Lara Arribas Ramos

Universidad de Salamanca, España

0000-0002-9504-1360



Almansa Moreno, José Manuel, Nuria Martínez Quesada, y Fernando Quiles García, eds.

Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica

Sevilla: E.R.A., Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes, 2018. 311 págs.
ISBN 978-84-09-02963-1

De Altamira a los grafitis o de la Capilla Sixtina a los grandes murales mexicanos, la pintura mural ha sido desde siempre una de las expresiones artísticas más utilizadas por el ser humano para reflejar sus actividades más comunes, sus reivindicaciones religiosas, políticas o sociales.

El libro que presentamos a los lectores trata sobre la pintura mural realizada entre los siglos XVI al XVIII, y tuvo su germen en el seminario que al respecto se celebró en la Universidad de Jaén el 21 de abril de 2017 bajo el título "Pintura mural andaluza en la Edad Moderna", codirigido por los profesores José Manuel Almansa Moreno y Nuria Martínez Jiménez de las universidades de Jaén y Granada, respectivamente. En el seminario se trataron distintos aspectos relativos a esta técnica pictórica durante el Barroco andaluz, incidiendo en qué influencias le habían llegado desde el resto de Europa y cómo se proyectó en Iberoamérica a través de las distintas manifestaciones que llegaron al nuevo continente en los innumerables viajes que partieron desde la península ibérica.

La publicación es el segundo volumen de la serie "Universo Barroco Iberoamericano", una colección que había nacido un año antes en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, bajo el auspicio de Enredars Publicaciones, y en él se incluyen 15 investigaciones:

- Carmen Moral Ruiz (Universidad de Granada): “La pintura mural: documentación, técnica y conservación”. En el trabajo nos habla de la importancia de conocer el entorno, la técnica y los materiales que componen la pintura mural para su correcta conservación.
- Miquel Àngel Herrero-Cortell (Universitat de Lleida): “Las pinturas renacentistas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia o la introducción de la técnica *ad affresco* en la Corona de Aragón; una lectura en clave material y procedimental”. Es un minucioso estudio de los materiales y las metodologías utilizados en las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia por parte de los maestros italianos Pagano y San Leocadio.
- Nuria Martínez Jiménez (Universidad de Granada): “La escuela de la Alhambra: de Aquiles y Mayner al florecimiento de la pintura mural en Granada”. Aborda el nacimiento de la “escuela de la Alhambra” y la influencia que tanto las pinturas como los artistas tuvieron en el panorama de la pintura mural andaluza y, especialmente, en la granadina.
- Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla): “Pintura mural en el Reino de Jaén en el siglo XVI”. Con su estudio intenta arrojar algo de luz sobre la autoría de tres grandes fábricas de la comarca de La Loma: las pinturas del hospital de Santiago en Úbeda, las de la parroquia de la Asunción en Villacarrillo y las de la catedral de Baeza.
- Eduardo Asenjo Rubio (Universidad de Málaga): “*Urbs Picta Malacitana*: del estudio histórico artístico a la comunicación en el sector turístico”. Nos acerca la labor llevada a cabo en la ciudad andaluza por parte de las instituciones locales, con la que se ha puesto en valor la arquitectura pintada del centro histórico malagueño.
- Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla): “Bóvedas celestes y de más colores. El patrón de Pozzo en la *cuadratura* sevillana”. Su estudio versa sobre el gran cambio que supuso la introducción de la *cuadratura* en el mundo de la pintura a partir del siglo XVII y el papel que jugaron en el mismo los libros de tratados y los pintores italianos llegados a la corte de Felipe II en El Escorial.
- Sara Fuentes Lázaro (Universidad a Distancia de Madrid, Universidad Complutense de Madrid): “Cuadraturistas y bibliófilos: la escuela de Lucas Valdés de

Sevilla y Cádiz (1725-1783)". Siguiendo con el legado de la obra de Pozzo, la autora hace un estudio más detallado y profundo de tres generaciones de artistas de la escuela sevillana: Domingo Martínez, Juan de Espinel y Pedro Tortolero, todos ellos conocedores de esta obra.

- Miguel Ángel Maure-Rubio (Universidad Complutense de Madrid): "La posición del espectador en la pintura mural. Un ejemplo en la obra de Valdés Leal". Se nos muestran las distintas teorías que se barajaron en su día en relación con los puntos de fuga que debía haber en las pinturas de los techos o las bóvedas, así como si debía existir un solo punto de vista como espectador o varios de ellos.
- Antonio Manuel Cuaresma Maestre (Universidad de Sevilla): "La pintura mural en Huelva. La comarca de la sierra". Este estudio nos acerca hasta las pinturas murales de la comarca de la sierra de Huelva, las influencias más importantes recibidas y un breve catálogo de estas obras de los siglos XVI al XVIII.
- Joaquim Inácio Caetano (Universidade de Lisboa): "O papel decorativo da pintura a fresco séculos XV e XVI em Portugal". Interesante estudio en el que el autor manifiesta la poca atención que hasta la fecha había tenido la pintura mural de los siglos XV y XVI en el norte portugués y la influencia que en ellas tuvieron los tapices que cubrían las paredes de las iglesias.
- Ana Laura Medina Manrique (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla): "Pintura mural en una capilla indígena mexicana". Con este trabajo conocemos la tradición de las capillas funerarias de la zona de México central, concretamente se centra en la capilla de los Luna en San Miguel Tolimán, de la que se describen las pinturas murales que hay en su interior.
- Elizabeth Kuon Arce (Cuzco-Perú): "Aprendiendo del pasado. Pintura mural en el Cuzco colonial". Nos da unas pinceladas de las llamadas "pinturas en la pared", primero en las casas de los caciques y posteriormente también en los edificios religiosos durante los siglos XVII y XVIII.
- José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén): "Aproximación a la pintura mural en el Nuevo Reino de Granada". En el estudio se realiza una breve introducción a la pintura mural en el Nuevo Reino de Granada, se analiza la figura del artista, la de los mecenas o promotores y sus diferencias con los del resto de América.

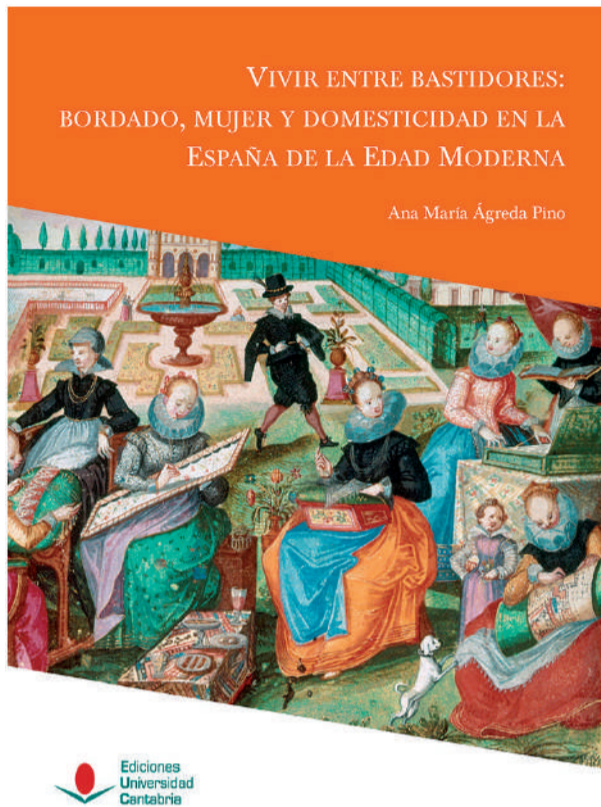
- Magno Moraes Mello (Universidade Federal de Minas Gerais): “O simulacro arquitetônico no Brasil Colonial - a decoração dos tetos entre os séculos XVIII e XIX”. Es un estudio sobre la pintura de los techos en Brasil durante la época colonial, centrándose en los siglos XVIII y XIX, recorriendo los centros difusores más importantes: Minas Gerais, Bahía, Pernambuco o Río de Janeiro.
- Giuseppina Raggi (Universidade de Coimbra): “Architettura *versus* pittura. Modi di intendere la quadratura e la pittura murale tra Spagna, Portogallo e Brasile coloniale”. Para finalizar tenemos un estudio en el que analiza brevemente cómo nació en Italia la arquitectura pintada y cómo se va trasladando, a la par que los artistas, hasta España, Portugal y el Nuevo Mundo.

Este magnífico trabajo nos acerca a una técnica que durante muchos años ha estado en el ostracismo dentro del arte, ya que apenas dos siglos después de su aparición, los murales comenzaron a cubrirse. En algunos muros de los edificios religiosos estas pinturas quedaron tras los retablos barrocos, en el resto de las paredes y en las bóvedas fueron revocos los que los ocultaron. Esto dio lugar, por un lado, a que no se conociera su existencia hasta la retirada de los primeros para su restauración y, por otro, a que estuvieran expuestas a unas condiciones ambientales que propiciaron su progresivo deterioro.

Es en las últimas décadas del siglo pasado cuando los distintos estamentos a los que pertenecen estas obras toman verdadera conciencia de su importancia y acometen su restauración, cuando es posible, o su puesta en valor de una u otra forma para evitar la pérdida total de las mismas.

Así mismo queda patente con todos estos estudios la importancia que tuvieron tanto los maestros italianos llegados a España y Portugal, como los tratados que iban atesorando en sus ricas bibliotecas, muchos de los cuales viajaron con los artistas hasta el continente americano en las numerosas expediciones que se sucedieron, y que hizo se completara la conexión entre Italia, la península ibérica y el Nuevo Mundo.

Juan Valiente Rico
Universidad de Jaén, España
 0000-0002-1098-7932



Ágreda Pino, Ana María

Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna

Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2022, 422 págs.

ISBN 978-84-17888-19024-08-4

La lectura de *Vivir entre bastidores: bordado, mujer y domesticidad en la España de la Edad Moderna* comienza con una perspicaz dedicatoria con la que su autora, Ana María Ágreda Pino, hace un interesante guiño a su contenido. La dedicatoria en cuestión dice: “A las mujeres anónimas que bordaron la Historia con puntos subversivos”. Y es que, es de destacar en esta investigación, la confluencia de fuentes muy diversas con las que se va hilando una historia o, quizás debería decir, una nueva Historia. En efecto, lo que busca y consigue este generoso estudio es demostrar que, frente a la actividad pública y “productiva” de los hombres, ha habido todo un trabajo desarrollado en el espacio doméstico por las mujeres cuyas labores, denominadas “reproductivas”, no solo fueron deprecadas, sino que, con el tiempo, se fue desarrollando una vigorosa idea según la cual las mujeres no habían contribuido, en absoluto, al progreso de la sociedad. Los cimientos de este pensamiento son antiguos y extremadamente robustos y en su construcción han colaborado obras y autores archiconocidos. Muchos de ellos son revisitados por la autora de este trabajo en una amplia introducción cuyo título resulta de por sí muy significativo: “*Virtuosas aplicadas: de espacios y jerarquías artísticas. Una introducción*” (pp. 11-42).

A partir de esta introducción, el contenido de la obra se divide en dos partes perfectamente diferenciadas. La primera de ellas corresponde, como bien se señala en su título "El bordado doméstico y la construcción de la feminidad en la Edad Moderna" (pp. 43-200), a la fabricación teórica de lo que debe y no debe ser una mujer. En este sentido, se sirve de la teoría desarrollada por la filósofa Silvia Federici en su *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, quien defiende la idea de que se produjo un paulatino proceso de domesticación durante la Edad Moderna coincidiendo con el desarrollo del capitalismo y la urgencia de ejercer el control sobre las mujeres y su capacidad reproductiva, poniéndolas así al servicio de la acumulación de capital. "Un proceso que privó a las mujeres de autonomía respecto a los hombres y que no hubiera sido posible sin el armazón teórico procedente de textos filosóficos y morales, de tratados y libros de conducta, dirigidos a las mujeres urbanas de clases acomodadas" (p. 43).

De manera que, bajo estos principios teóricos, se desarrolla el estudio de las labores textiles (como actividad puramente femenina) en esta primera parte, a su vez fragmentada en sólidos capítulos cuyos títulos reflejan fielmente su contenido: "Trabajos textiles y virtud femenina" (pp. 44-63); "Hilado o bordado. La jerarquización social de las labores textiles" (pp. 64-86); "Cual femenino apeles. Principios y contradicciones del bordado doméstico femenino de la Edad Moderna" (pp. 87-109); "La rueca y la aguja, la pluma y la espada. Hilado, bordado y educación femenina" (pp. 110-129); "Guardar la casa y bordar en ella. De jóvenes ventaneras y viejas celestinas" (pp. 130-159) y "Dime con quién bordas y te diré quién eres. De enhebrar relatos y controlar palabras" (pp. 160-198)

En cuanto a la segunda parte de este libro, titulada "Los trabajos y los días. Las obras del bordado doméstico de la Edad Moderna" (pp. 201-396), estudia más en profundidad las labores de bordado, y divide dicho análisis en los siguientes capítulos: "Materiales y soportes" (pp. 205-226); "Entre mujeres. Espacios e instrumentos compartidos" (pp. 227-257); "De modelos y dechados" (pp. 258-288); "De técnicas y puntos" (pp. 289-330); "De las obras" (pp. 331-380) y "Funciones y decoraciones del bordado doméstico: emblemas y cifras" (pp. 381-396). Hay que decir que, en esta división del estudio del bordado que la autora va entretejiendo con la historia de las mujeres, se advierte un impecable escrúpulo analítico. Así es que, por ejemplo, en el capítulo "De técnicas y puntos" se profundiza en los dibujos y diseños, los puntos de oro y sedas, el bordado de aljófara y otros materiales preciosos, así como el deshilado, mallas y encajes, pero es que, además, en un apartado denominado "Otras labores y adornos" (pp. 322-331) se hace referencia a ciertas labores ampliamente citadas en la documentación de la Edad Moderna, como las *randas*, el encaje de bolillos, el *cairel*, los *rapacejos* y los *pezuelos*, además de citar

las *tiras, listas, franjas* o *gayas* que con tanta frecuencia adornaban ropas y ajuares. De la misma manera, el capítulo “De las obras” trata de la ropa, así como los diferentes textiles con los que se amueblan y decoran las casas.


El trabajo de Ana María Ágreda Pino concluye con un muy personal “Epílogo” (pp. 397-400) en el que remarca el hecho de que se pueda avanzar en la historia de las mujeres a través del estudio del bordado, dado el estrecho vínculo que entre ambos se ha producido. En este contexto, la creatividad femenina podía expresarse a través de sus labores de aguja ya que “crearon diseños, idearon técnicas y procedimientos de gran dificultad y realizaron obras numerosas y extraordinarias” (p. 400).

Bien es cierto que el material textil tiene difícil resistencia al paso del tiempo y de ahí que muchas de estas obras no se hayan conservado; sin embargo, la autora de este trabajo ha sabido manejar exquisitamente las fuentes, tanto publicadas como manuscritas, de muy distinta naturaleza y se ha servido de un buen número de referencias bibliográficas que dan como resultado un aparato crítico de gran calidad, concentrado en el apartado “Bibliografía” (pp. 401-422). En este sentido, quisiera destacar la manera en que la autora lleva a cabo un relato cerrado en el que se engarzan tanto los libros de moral y conducta, como, por ejemplo, Juan Luis Vives y fray Luis de León. Asimismo, recupera textos literarios coetáneos a la línea cronológica que enmarca su análisis a la vez que realiza una labor de archivo con la que contextualiza dichas fuentes. Además, sus resultados van siendo ilustrados con imágenes oportunamente seleccionadas. De manera que todo ello, en conjunto, genera una importante aportación científica que enriquece, sin duda alguna, la Historia y la Historia del Arte, pero, especialmente, es bienvenida en los estudios de género.

En definitiva, esta apuesta por indagar, durante la Edad Moderna española, en esa conjunción existente entre labores textiles, virtud de las mujeres, espacios domésticos y relatos femeninos, así como la aportación creativa que las mujeres llevaron a cabo silenciosa y subversivamente, da como resultado un trabajo de gran calidad y llevado a cabo con sumo esmero.

Dolores Serrano-Niza

Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, España

 0000-0001-6296-4786



Díez Jorge, M.^a Elena, y Antonio Orihuela Uzal, eds.

Abierta de par en par. La casa del siglo XVI en el reino de Granada

Madrid: CSIC, 2022, 279 págs.
ISBN 978-84-00-11103-8

El año 1527 queda marcado en este libro como punto de partida en la construcción de una narrativa que engloba a las ciudades de Málaga y Granada. La Andalucía oriental, antiguo reino de Granada, todavía condicionado por su pasado islámico en las fechas a cuya luz se trenzan estos estudios, se manifiesta a través de la casa, como parte de la ciudad, pero también como hábitat, lugar donde además se trabaja. Una quirúrgica intervención efectuada en la planimetría y los apeos documentados, apoyada en los restos materiales que aún se pueden considerar válidos para estos estudios, nos permiten reconocer la ciudad vivida, dimensionada en su conjunto en sus detalles habitacionales.

Muy oportuna la presentación de María Núñez-González sobre “fuentes” y “método” para sustento del dibujo que en las páginas que siguen se empleará para este acercamiento doméstico. De la dificultad que tiene este abordaje del dibujo da cuenta la propia estudiosa, gran conocedora de las fuentes documentales pertinentes que han de permitir su realización. Pero hasta tanto los libros de apeos no se normalizan para la constatación de cuantos inmuebles pertenecen a las instituciones propietarias. Efectúa la autora un repaso por distintas ciudades españolas, para concluir en Sevilla, donde la

profesora Núñez-González ha realizado un brillante trabajo con las visitas y los apeos de fábricas.

A continuación, Antonio Orihuela hace gala de su talento en el manejo de esta fuente gráfica en relación con el caserío malagueño. E inicia la andadura con su estudio de los documentos capitulares de 1527. Un extraordinario trabajo de recomposición del caserío malacitano a partir de las fuentes y con apoyo en un gran aparato gráfico.

Por su parte, Cruces y Espejo, con base en la rica documentación que han manejado centran su análisis sobre treinta y cinco propiedades, viviendas en su mayor parte, de Málaga. Y focalizan su atención en el parcelario y en su ocupación, llegando incluso a descubrirnos edificios reaprovechados en este tiempo, que previamente fueron mezquitas y tiendas. Queda brillantemente constatada la importancia del espacio doméstico como “escenario plural”, “para vivir, comunicar y trabajar”. Y en ello se centran para generar un análisis cuasi de laboratorio.

Insisto en la calidad del aparato gráfico, que tanto se ocupa en el espacio interno como en el externo. Conocidos los propietarios y sus ocupaciones nos podemos hacer cargo de la riqueza de esos ámbitos de vida. Como ocurre con el estudio de un taller de carpintería, o la casa de un alguacil, con sus enseres. No ha de sorprendernos la escasez de muebles, coincidiendo también con la cortedad en el número de estancias. En su lugar cobra sentido el despliegue de textiles, como bien se muestra en el texto. Y de todo ello se hacen eco los autores para hablarnos asimismo de actitudes religiosas.

García Pulido, por su parte, se centra en las propiedades del Hospital Real de Granada, a partir del apeo de 1530. Con base en un detenido trabajo de planimetría se permite ubicar espacios privados, insertándolos en la escena pública, lo que facilita el conocimiento claro y distinto de las formas de vida de sus ocupantes. Llama especialmente la atención el trazado de los planos de las tiendas, lo que facilita el conocimiento de esos espacios y también de sus usos.

Y, para concluir, el brillante aporte de Elena Díez, sobre “vidas dibujadas”. En su estudio considera detenidamente a los propietarios y sus relaciones, para cuya investigación se apoya en el conocimiento de los ajueres de las viviendas. El hecho de que ponga la mirada en las collaciones del centro de Granada, que todavía en 1530 guardaba memoria de las vivencias nazaríes, nos abre los ojos al conocimiento de un tiempo de tránsito, en que la propiedad pasó de manos de quienes ocuparon el lugar hasta fines del XV y

los nuevos habitantes, con toda la casuística que se generó con este complejo traspaso. Con la Inquisición ejerciendo un férreo control del cambio de manos, generando no pocas veces conflicto de propiedad. Todo ello permite a la autora conectar oportunamente dichos espacios y las formas de vida a ellos asociados. La casa y sus moradores. Y para mejor ilustrar lo acontecido, un despliegue gráfico que considero excepcional. Al fin se trata de aprovechar esta escena doméstica para contar microhistorias, con apoyo en esos extraordinarios dibujos.

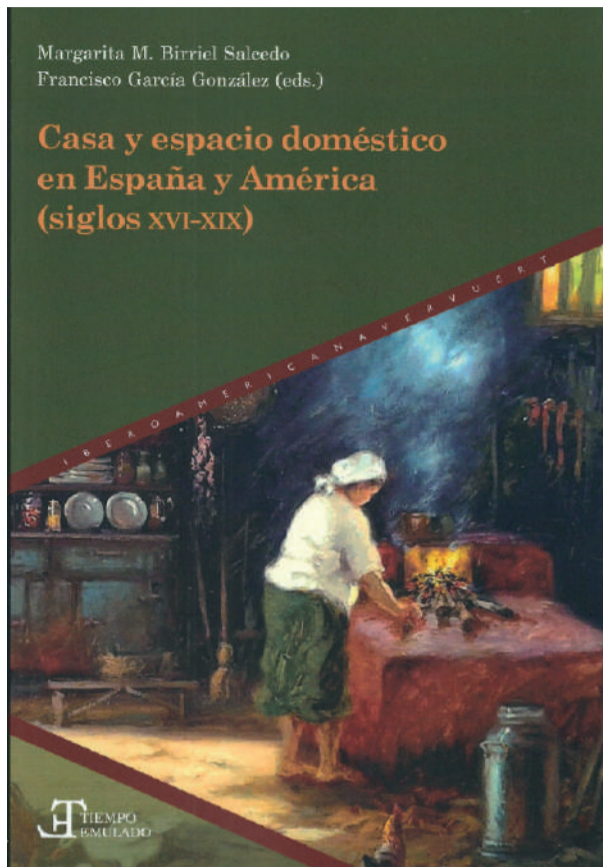
En definitiva, una excelente selección de contribuciones, obras de quienes probablemente se encuentren entre los y las mejores especialistas en este género historiográfico. En su conjunto quienes han tomado parte en el libro manejan sólidas fuentes, realizan una buena exégesis documental y, sobre todo, se compenetran atinadamente y en ello estriba parte de su valiosa aportación, al componerse el elenco de contribuciones por profesionales de la historia, la arquitectura y la ingeniería. Este acertado equilibrio disciplinar nos permite tener una visión muy clara de esta realidad histórica. Y si bien podemos conocerla a partir de los repertorios documentales, la traslación al dibujo facilita no sólo su conocimiento, sino también su comprensión. Otra cuestión importante, la mirada al pasado medieval, los antecedentes islámicos, sobre todo reconocibles en datos documentales y la huella material, nos da una mejor asimilación del conocimiento.

La conjunción de un profundo y exhaustivo análisis documental, del mejor repertorio posible, con un concienzudo trabajo de delineación, ha posibilitado que hoy podamos disfrutar de esta espléndida publicación.

Fernando Quiles García

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0000-0003-0946-3012



Birriel Salcedo, Margarita M., y Francisco García González, eds.

Casa y espacio doméstico en España y América (siglos XVI-XIX)

Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2022, 386 págs.
ISBN 978-84-9192-011-3

Nunca un término como casa ha significado tantas cosas como ahora. Podría decirse que es el paradigma de la polisemia. Y repasando el índice de esta obra se puede confirmar lo dicho: la casa vista como objeto de investigación historiográfica, como manifestación cultural y estética, como espacio familiar y doméstico organizado en cuyo caso se abre la posibilidad de que el término acoja el estudio de todo lo que hay en el interior, sean personas, enseres, muebles, espacios de aseo, ajuares domésticos y femeninos, historias personales que nos hablan de lo que ocurre más allá de los muros de la casa, etc. La casa se convierte a los ojos del historiador, en sentido amplio, en un universo o en un microcosmos representativo del universo social y es de ese modo como surge una aparente disparidad y dispersión de temas que se nos plantean *a priori* como una unidad en torno a la casa, sea esta una palabra con significado amplio o sea una realidad material y arquitectónica.

Así pues, es importante resaltar al respecto que, ya sea una conveniencia o una necesidad, este libro colectivo ofrece distintas perspectivas, pero la que tiene un atractivo mayor sea la de carácter territorial pues no en vano siete de sus capítulos o contribuciones

están dedicadas a la casa, analizada en distintos ámbitos geográficos: Tucumán y San Miguel de Tucumán, Granada, Navarra, Madrid, Lima, La Habana. No obstante, la lectura nos despeja la incógnita inicial: no se trata de estudios meramente locales sino de investigaciones que tienen como objeto la casa como espacio doméstico más que como construcción material.

El resultado ha sido irregular. Ya en su capítulo M. M. Birriel Salcedo aborda esta cuestión del análisis territorial y propone que el ejemplo gallego sea paradigmático para comprender las líneas de investigación del modernismo español en el estudio de la casa y el espacio doméstico. Surgen dudas al respecto, especialmente porque no se explicitan los criterios por los cuales deba estimarse razonadamente tal propuesta.

Si lo que se pretende es un estudio de la casa, donde mejor se ha expresado la complejidad del término y de lo que representa desde el punto de vista histórico (no solo historiográfico) es a la hora de la clasificación de las casas, como indica muy acertadamente M.^ª Elena Díaz Jorge, para quien establecer clasificaciones de casas según parámetros territoriales, rurales y urbanos siempre difusos, o proponer modelos regionales o locales, resulta poco viable pues la realidad de la casa siempre es más compleja de lo que parece. Su aportación sobre Granada traspasa el marco local y es muy oportuna porque está abierta al debate sobre los tipos o modelos de casas, los tipos o modelos de espacios, y se pregunta sobre ellos y muy especialmente sobre los conceptos de mudéjar y morisco aplicados a la casa granadina del siglo XVI que pueden ser extrapolables a otros ámbitos.

Igual de sugerentes para desarrollar investigaciones sobre las influencias recíprocas de modelos domésticos entre América y España son, dada su riqueza y diversidad etnográfica, los estudios sobre la casa en Tucumán, La Habana, Navarra y Lima. Y aunque parezcan alejados del conjunto es muy útil y enriquecedora la aportación de los capítulos finales dedicados a la higiene, el mobiliario y al ajuar doméstico, aunque la disparidad cronológica pueda resultar un inconveniente para lograr resultados homogéneos.

Es obvio que el último capítulo sobre la genealogía de la casa parece distorsionar la cronología y la intención unitaria del libro, pero nada más lejos de la realidad. Partiendo de la base de que la historia de la casa es hija de la historia de la familia y ésta lo es a su vez de la Historia, una historia genealógica de la casa como proponen Hernández López y García González es una idea cuando menos una sugerencia muy afortunada, aunque el resultado sean solo unas páginas que abarcan la historia de una sola casa y la movilidad

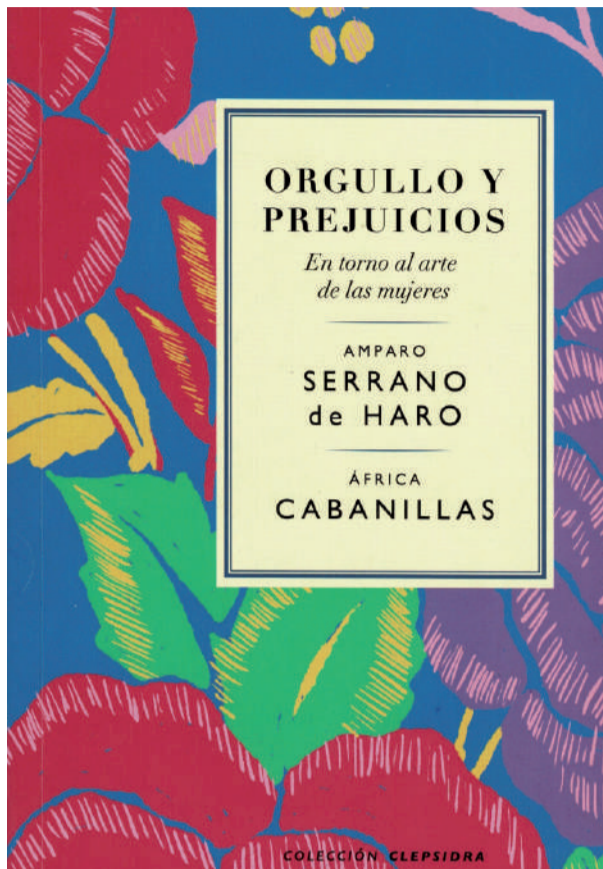
social de sus ocupantes y propietarios durante más de dos siglos. Vale pues la pena lo que se propone entre líneas: avanzar en el estudio de la historia social.

Es verdad que el libro en su conjunto y en sus detalles apenas repara en la historia de la casa como resultado de una arquitectura, pues a eso invita uno de los significados de esa palabra polisémica que se pretende estudiar en su compleja totalidad. Y en este sentido es comprensible que en esta obra colectiva pueda entenderse la casa solo como un objeto historiográfico que desplaza la descripción y el análisis constructivo de la misma. Y puede ser verdad, al efecto, que la complejidad solo puede ser estudiada desde la compartimentación. Ya habrá tiempo para hacer un ejercicio de síntesis sin el cual no es posible el avance de cualquier ciencia. Y en esa síntesis deberán estar presentes necesariamente todas las disciplinas.

María Núñez-González

Universidad de Sevilla, España

 0000-0002-0022-7921



Serrano de Haro, Amparo, y África Cabanillas

Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres

Madrid: Editorial Tres Hermanas, 2022, 208 págs.

ISBN 978-84-19243-18-8

El estudio de la presencia histórica de mujeres en el arte expone su constante omisión e imperativa necesidad de reevaluar los estándares artísticos para comprender la expresión creativa humana de manera más holística y justa. Así, *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres* surge como un revelador y distintivo volumen de la colección Clepsidra de la editorial Tres Hermanas, escrito con claridad y pasión por las doctoras en Historia del Arte –y especialistas en arte feminista– Amparo Serrano de Haro y África Cabanillas.

Como sus autoras dejan claro en el *Prólogo*, este ensayo –cuyo título alude a la obra de Jane Austen pretendiendo desafiar tanto prejuicios arraigados como concepciones equivocadas de orgullo– emerge como una contribución e “iniciación” excepcional al estudio de las mujeres artistas y su impacto en la Historia del Arte con el fin de “hacer entender que una historia de las mujeres artistas no es una subcategoría del arte general, es el arte mismo”.

Para ello, Serrano de Haro y Cabanillas han estructurado la obra en seis capítulos: *Retrato de la joven artista*; *La cama de Artemisia*; *Mujeres abstractas, cuestiones concretas*; *Trece estrategias en las pintoras surrealistas*; *Consejos bienintencionados para una exposición feminista*; y *Parejas en el amor y en el arte*, cada uno de ellos –a excepción del segundo– desglosado en varios apartados.

En el primer capítulo *Retrato de la joven artista*, Serrano de Haro y Cabanillas plantean la historia y el contexto en el que las mujeres han perseguido su vocación artística, las limitaciones y obstáculos en su educación, acceso a talleres y academias. Particularmente relevante es el concepto de “espacio propio” para las artistas según la perspectiva de Virginia Woolf y Vanessa Bell: el espacio íntimo se convierte en un símbolo de confirmación y ha tenido que adaptarse a limitaciones físicas y sociales, comprometiendo su desarrollo artístico. Además, en el análisis de *El viaje de las mujeres artistas: libertad de movimientos y de inspiración* las autoras ofrecen una comprensión más profunda de las dificultades históricas que enfrentaron al viajar solas en busca de formación: la lucha por obtener educación artística en el extranjero se conecta con las restricciones impuestas por la sociedad y las expectativas de género. En la conclusión, destacan la necesidad de repensar el concepto de “genio” en el arte, abogando por un enfoque más minucioso y contextualizado en la apreciación de las obras.

Amparo Serrano de Haro en *La cama de Artemisia* trata el “síndrome de la cama de Artemisia”, que evidencia cómo la vida privada de las artistas –poniendo de ejemplo a Artemisia Gentileschi, Frida Kahlo y Tracy Emin– a menudo ha eclipsado su obra; argumenta que estas han utilizado su arte para enfrentar las realidades de ser mujer en sociedades patriarcales, liberando la cama de su connotación puramente privada y convirtiéndola en un lienzo de expresión íntima y colectiva. Es destacable cómo la autora aborda la obra *Mi cama* de Emin: una instalación provocativa que desafía las convenciones artísticas y enfrenta a la crítica por su aparente falta de estética y su contenido visceral. No solo cuestiona los estándares tradicionales del arte; sino que también desafía las nociones preconcebidas de la vida y la femineidad, exponiendo aspectos de la cotidianidad femenina a menudo pasados por alto. Además, ofrecen una nueva visión compartida por dichas artistas sobre el símbolo de la cama: un *memento mori*.

En *Mujeres abstractas, cuestiones concretas*, Serrano de Haro analiza la compleja relación entre la abstracción y la percepción cultural del género en el arte, destacando la lucha de las mujeres artistas en un entorno dominado por prejuicios patriarcales. Sobresale la influencia de la abstracción en las artistas rusas, quienes encontraron

un espacio temporal de reconocimiento en las vanguardias después de la Revolución Bolchevique. Sin embargo, la llegada de Stalin al poder llevó a la represión de estas y al estancamiento artístico en la Unión Soviética: el gobierno acusó a mujeres como Natalia Goncharova, Aleksandra Exter y Liubov Popova de practicar un arte intelectual y femenino, resultando en su marginación y olvido histórico; y a pesar de intentos posteriores de recuperar su legado, persisten estereotipos que limitan la percepción de su diverso talento y contribuciones. Así, subraya la importancia de mirar más allá de los prejuicios y reconocer la riqueza de talento y contribuciones que las artistas han aportado a la abstracción y al arte en general.

Las autoras desglosan en *Trece estrategias en las pintoras surrealistas* las tácticas empleadas por estas para encontrar reconocimiento y conexión, si bien el propio número trece es "una ficción irónica, podría ser mayor o menor". Tratan la dependencia de las mujeres en el apoyo masculino –familiares, maestros, amigos, amantes o maridos– para su éxito artístico. A pesar de su activo compromiso en la búsqueda de estos lazos, las mujeres ingresaron en el surrealismo como figuras secundarias, siendo inicialmente musas y objetos de inspiración. Y aunque con el tiempo algunas lograron un lugar activo en el movimiento, su dependencia del poder masculino a menudo limitó su participación y reconocimiento. Asimismo, revelan cómo desafiaron las normas estéticas convencionales y de género: desde la juventud hasta la vestimenta y la presentación personal, buscaron una apariencia que cuestionase lo convencional y permitiese una mayor expresión creativa. Además, tratan temas como el hermafroditismo, la sexualidad y el juego que muestran la subversión de las normas morales burguesas.

En *Consejos bienintencionados para una exposición feminista* Serrano de Haro y Cabanillas reflejan las complejidades inherentes a las exposiciones dedicadas a mujeres artistas, abordando varios aspectos fundamentales: la desigualdad de género perpetuada en estas exposiciones y cómo las artistas son juzgadas en función de su edad y apariencia física; la falta de exposiciones monográficas y la importancia de presentar las obras en su completa contextualización histórica y artística; la tendencia a combinar a dos artistas sin una conexión sólida y la relevancia de elegir tanto obras clave como las menos conocidas para una representación más precisa. De igual modo, hacen hincapié en cómo las exposiciones colectivas pueden desafiar las categorizaciones estereotipadas –como el caso de "las Sinsombrero": las mujeres de la Generación del 27– y la necesidad de considerar tanto la excepción como la norma en la apreciación del arte femenino.

En el último capítulo, *Parejas en el amor y en el arte*, Serrano de Haro profundiza en las relaciones entre artistas, desafiando el mito del artista –masculino– solitario al tratar las conexiones sociales y de género que moldean su trabajo: las parejas, a menudo compuestas por mujeres, cuestionan la tradicional soledad del artista, evidenciando el papel crucial de la narrativa patriarcal en esta percepción. La autora explora en *De modelo a pintora* la evolución y la manera en que algunas modelos –como Siddal, Valadon y Morgan– logran emanciparse para convertirse en artistas en su propio derecho. Este apartado se une a *Parejas de artistas* del siglo XX, donde la equidad en la creatividad y las dinámicas de género se entrecruzan. La relación de pareja se vislumbra como un terreno propicio para el desarrollo artístico, si bien también refleja contiendas de poder y control, como se evidencia en casos de atribución errónea y sublimación creativa. La necesidad de igualdad y autorrealización en el arte y el amor subyace en todo el capítulo.

En definitiva, *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres* no solo se erige como un llamado para reivindicar la inclusión histórica; sino para reimaginar y redefinir la narrativa artística desde una perspectiva feminista, convirtiéndose en una invitación a un viaje introspectivo y enriquecedor en busca de una apreciación más justa y ecuánime del arte y su esencia.

Rocío Ortiz Blanquero

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0009-0000-1089-0498



Fernández Martín, María Mercedes, y Magdalena Illán Martín

Regla Manjón Mergelina, la condesa de Lebrija. Arte, filantropía y poder en Sevilla (1851-1938)

Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2022,
283 págs.
ISBN 978-84-7798-505-1

Regla Manjón Mergelina, la condesa de Lebrija. Arte, filantropía y poder en Sevilla (1851-1938) es el título de la monografía realizada por María Mercedes Fernández Martín y Magdalena Illán Martín acerca de la figura de este personaje tan célebre para la ciudad de Sevilla. Se trata de un exhaustivo trabajo ejecutado por las profesoras de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla, cuyas investigaciones versan en distintos y complementarios ámbitos. Por una parte, María Mercedes Fernández Martín centra sus estudios en el arte de la Edad Moderna en España e Iberoamérica, principalmente en el ámbito de las artes decorativas. Mientras que, Magdalena Illán Martín, focaliza sus estudios en los artistas de los siglos XIX y XX y en los discursos visuales sobre las representaciones de las mujeres en el arte. La pluralidad que recogen sus investigaciones se plasma notoriamente en el texto, haciendo que el lector comprenda la transversalidad del discurso planteado.

Esta monografía se estructura en ocho capítulos. Además, cuenta con una introducción y cierra con un apartado dedicado a las fuentes y bibliografía consultadas. Cada capítulo está titulado con un verso escrito por la propia condesa de Lebrija, entre los que destaca su poemario más relevante: *Agua pasada*, en una selección que favorece

un acercamiento más íntimo con el personaje. Además, no solo contamos con poemas manuscritos, sino también con redacciones más extensas, como *Descripción*, entendida como un catálogo o una especie de manual sobre cómo se ha de leer su vivienda –la casa de la calle Cuna–.

En la introducción, se remarca la idea de la deuda histórica que la ciudad de Sevilla ha contraído con esta relevante figura de la primera mitad del siglo XX. Entre otros motivos, porque no solo llevó a cabo gestiones de ámbito arqueológico o artístico, sino que su papel fue clave en otros muchos acontecimientos que marcaron la época a la que hacemos referencia, y con ello, al devenir de la ciudad. Además de los diferentes problemas con los que tuvo que lidiar, de los cuales algunos han coadyuvado a ennegrecer su figura, se tuvo que enfrentar al simple hecho de ser mujer. Hecho, que en la actualidad, sigue siendo desafiante. Siguen existiendo numerosos casos donde las mujeres deben multiplicar sus esfuerzos y dedicación en sus trabajos, para simplemente lograr equipararse al reconocimiento y posicionamiento que hubiesen obtenido siendo hombres. Salvando las distancias, tanto el entorno donde se desarrolló la influencia de la condesa de Lebrija, como en el actual, sigue siendo una sociedad predominantemente patriarcal. Es más, en el texto, se recalca la desvalorización o menosprecio que en muchas ocasiones sufrió la propia protagonista, junto a sus coetáneas. Aunque, con el paso de la historia, se les ha comenzado a otorgar el reconocimiento debido por la labor que hicieron en una época tan desafiante para ellas, donde predominaba más la cuestión de género que la intelectual.

Así, el tema principal de dicha monografía es el personaje de Regla Manjón Mergelina, más conocida como la condesa de Lebrija. Esta investigación abarca desde su infancia hasta sus últimos años de vida. Asimismo, incluye un capítulo final, donde se analiza el devenir *post mortem* de su colección. Tal como el texto relata, Regla Manjón Mergelina pasa la mayor parte de su infancia entre Sanlúcar de Barrameda y Sevilla, en el seno de una familia burguesa. La condesa se cría en un ambiente sosegado, ilustrado, donde existía una alta rectitud en cuanto a la formación académica. Todo ello, envuelto de un profuso catolicismo, que marcaría toda su vida. Desde muy temprana edad, ya manifiesta inquietudes humanistas en torno al arte, la historia, la traducción... En el fragüe de su personalidad fue clave el posicionamiento que su madre tomó tras la pérdida de su padre. Se mantuvo como una mujer fuerte e independiente. Aspectos que muchos coetáneos e historiadores recalcan de la propia condesa, y que su correspondencia y poemarios subrayan enérgicamente. Esto resulta aún más llamativo, teniendo en cuenta el posicionamiento social de la mujer en la época a la que hacemos referencia.

A medida que el texto avanza, el lector va inmiscuyéndose en la vida y las hazañas de la protagonista. Todo ello con un gran grado de detallismo. Si algo destaca de este libro, es la exquisita labor de investigación que se plasma, la cual el lector palpa desde el primer segundo.


A su vez, resulta muy interesante profundizar en cómo interviene la protagonista en la proyección internacional de la ciudad de Sevilla. En la actualidad, se podría asemejar a una *influencer* de la época. Y todo ello, sin olvidar, que su casa era uno de los principales focos atractivos para visitantes y difusión de la ciudad. En la primera mitad del siglo XX en Sevilla, no se desarrolla acontecimiento social, sea de la índole que sea, en el cual Regla Manjón Mergelina no esté presente. Su representación en tales actos no siempre fue física, sino que, en muchas ocasiones, la participación fue monetaria. De hecho, su inquietud filantrópica y humanista fue decisiva en el devenir de su vida y su futuro. Por lo que su testamento muestra, fue totalmente consciente de la magnitud del trabajo realizado; pues de otra manera, no se explicaría, el minucioso detallismo que se encuentra en las indicaciones testamentarias, donde queda todo estructurado y explicado al milímetro y se nombra heredero universal de su legado a su sobrino Pedro Armero Manjón, conde de Bustillo.

Con todo ello, la pasión que sentía por el patrimonio y la cultura, la encumbren en una de las grandes personalidades de la historia de la ciudad de Sevilla. Objeción que subraya aún más la deuda histórica que la ciudad tiene con ella, y que tanto defienden las autoras del texto. Prueba de su significación en la primera mitad del siglo XX en la sociedad sevillana, fueron los múltiples homenajes que se le hicieron tras su muerte. Pues cabe de nuevo destacar, que no solo participó en labores patrimoniales, sino que también lo hizo en otras muchas, por ejemplo, las caritativas, sobre todo las relacionadas con la orfandad y los enfermos.

Sin duda, la condesa de Lebrija marcó un antes y un después en la historia de Sevilla, y con ello en la historia universal. Sus descubrimientos y adquisiciones posicionaron a la ciudad como emblema de culto al patrimonio. Igualmente, amplió el camino a muchas mujeres que vieron en ella un ejemplo de progreso y de oportunidad. Sobre todo, porque su participación fue tan amplia y diversa en los principales acontecimientos que marcaron la primera mitad del siglo XX, que su presencia y protagonismo en ellos fue indiscutible, a pesar de contar con ciertos detractores bien posicionados.

Aurora Gordo Martos

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

 0009-0006-8503-1763



Ferrario, Rachele

Umberto Boccioni. Vita di un sovversivo

Milán: Mondadori, 2022, 410 págs.

ISBN 978-88-04-75297-4

Los estudios sobre Umberto Boccioni (1882-1916) han estado condicionados por su pertenencia al futurismo del que fue, hasta su fallecimiento, su intérprete teórico y plástico más relevante. De hecho, la segunda parte de la historiografía del movimiento italiano se ha estructurado sobre sus investigaciones pictóricas hasta su extinción programática. Del mismo modo, Boccioni fue uno de los artistas fundamentales para comprender la primera etapa de la irrupción futurista. Su obra destaca por su trascendencia en toda su cronología histórica, convirtiéndose en un referente fundamental para articular el discurso conceptual, artístico y político del movimiento, si bien es cierto que las ideas del artista al respecto estaban en las antípodas de la versión oficial que se ofreció durante casi tres décadas. Las complejas relaciones ideológicas del futurismo con el fascismo han condicionado igualmente esta evaluación pese a que Umberto Boccioni murió durante unas maniobras en la Gran Guerra en agosto de 1916, seis años antes de la marcha sobre Roma.

Umberto Boccioni. Vita di un sovversivo trata de restituir el sentido más profundo del hombre y el creador a partir de una lectura detallada de su obra artística, sus proclamas

teóricas y sus archivos personales. En este sentido, Rachele Ferrario, profesora de fenomenología del arte contemporáneo en la Academia de Bellas Artes de Brera en Milán, ha estructurado su investigación a partir de los testimonios del artista, así como el de todos aquellos que tuvieron relación con él. Por otra parte, este trabajo se empareja epistemológicamente con otro libro de la autora, *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista* (2018), crítica y promotora artística que fue con Boccioni protagonista esencial del arte de la primera mitad del siglo XX en Italia y con la que el artista de origen calabrés estableció una relación más duradera.

Rachele Ferrario propone que la lectura de Umberto Boccioni se articula más allá de su pertenencia al futurismo, casi de manera autónoma, sosteniendo la tesis de que el movimiento italiano hubiera sido muy distinto sin su participación. Del mismo modo, gran parte de los condicionantes de la modernidad defendidos por los actualistas italianos estaban insertos en la obra pictórica pre-futurista del artista. Asimismo, Ferrario incide en el carácter subversivo, irónico y dramático de Boccioni que se revolvió contra la tradición antes de encontrar a Filippo Tommaso Marinetti como intérprete programático. La idea de colocar al espectador en el centro del cuadro y la recreación de su psicología en el nuevo contexto espaciotemporal de la modernidad se articula previamente a las teorías enunciadas en los manifiestos futuristas.

Si el dinamismo fue una constante de la renovación futurista y uno de los elementos que determinó las experiencias artísticas de Boccioni, condicionó igualmente su vida como primitivo de esa nueva civilización. Boccioni nació en Reggio Calabria y su familia se transfirió a Padua un año después. Creció en Catania y trabajó como tipógrafo en Roma, donde adquirió parte de los recursos plásticos que explotaría en su pintura. Vivió en Venecia y finalmente eligió Milán para establecerse. Tuvo estancias en París, donde creyó captar y comprender todo aquello relacionado con lo moderno, e hizo un sorprendente y menos conocido viaje a Rusia detallado en el volumen.

Sus primeros intereses se declinaron hacia la escritura y, con apenas diecisiete años, buscó infructuosamente trabajo como periodista en Roma. Su falta de preparación le llevó por otros derroteros en los que entró en contacto con los creadores destinados a construir la actualidad visual transalpina, aunque la palabra estaría permanentemente inscrita en su proyecto intelectual. En los albores del siglo XX entró en contacto con su primer y único maestro, el divisionista Giacomo Balla, que tanta influencia tendría en la construcción de una nueva estética futurista a partir de los estudios de su discípulo, además de otros jóvenes pintores como Duilio Cambellotti, Otto Greiner y

Gino Severini. El encuentro con Severini fue trascendental ya que coincidieron en un periodo de búsqueda en el inicio de sus carreras. Severini, toscano de Cortona y discípulo de la pintora florentina Mathilde Luchini, era un autodidacta que recelaba de la tradición, de la belleza secular y las enseñanzas de la academia. Como señala en *La vita di un pittore*: “conocí en Roma a muchos jóvenes que aspiraban a ser pintores, y entre ellos a Basilici. Él me presentó a Boccioni, creo que en 1900, en una de aquellas veladas musicales en el Pincio”.

El proyecto de renovación pictórica se inició con Boccioni y Severini bajo los auspicios de Balla a los que se uniría luego Mario Sironi, estableciendo un nexo entre las investigaciones neoimpresionistas francesas y el divisionismo italiano cuya influencia estaba declinando con la muerte de Giovanni Segantini en 1899 y el suicidio de Pellizza da Volpedo en 1907. De hecho, es sintomático que el historiador y crítico Vittorio Grubicy de Dragon señaló la nueva potencialidad de los artistas que surgirían de los escombros del proyecto divisionista conformando la génesis de los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX: el futurismo, la metafísica, el cubismo y el novecento.

Cualquier proyecto de renovación en Italia estuvo determinado por la posición de privilegio que el arte contemporáneo había logrado en París. Boccioni dirigió su mirada a la pintura francesa, especialmente a Renoir y Cézanne y, en 1906, realizó una estancia en París que sirvió como prólogo a las residencias francesas de Anselmo Bucci, Gino Severini, Mario Sironi, Amadeo Modigliani y Giorgio de Chirico. Boccioni volverá triunfalmente a la capital francesa en 1912 para exponer con el resto de los futuristas –exceptuando a Giacomo Balla– en la Galerie Bernheim-Jeune con el patrocinio de Marinetti y la intermediación de Félix Fénéon, aunque los resultados no fueron los esperados por la cúpula futurista.

Boccioni no podía elegir más que las directrices del futurismo cuando Marinetti sistematizó de la nada a un grupo de jóvenes escritores y literatos militantes con la idea de restaurar la primacía artística italiana en Europa. Boccioni se convirtió en un artista muy activo, pero también en el transcriptor de las ideas futuristas al campo de la estética. En apenas seis años Boccioni firmó decenas de manifiestos, estableciendo con los pintores futuristas los textos canónicos sobre la disciplina. Su inquietud le llevó a elaborar escritos tan relevantes como el *Manifiesto tecnico della scultura futurista* (16-4-1916), que fue la base para establecer un modelo futurista en expansión en cualquier disciplina artística. Ese deseo de dominar e intervenir en todas ellas le llevó a proyectar un manifiesto sobre la arquitectura que quedaría inédito por la adscripción

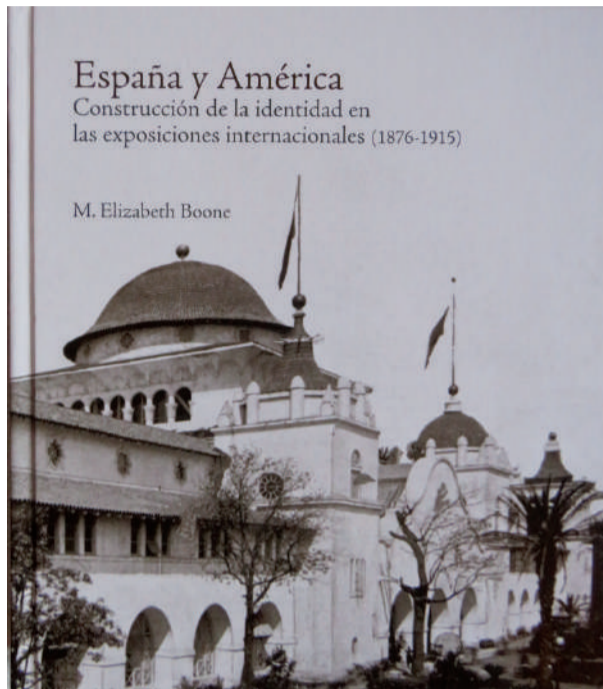
de Antonio Sant'Elia y a publicar su monumental *Pittura Scultura Futurista (Dinamismo Plástico)* (1914) del que Acantilado extractó algunos de los pasajes más relevantes en *Estética y arte futuristas* (2004).

El último Boccioni realizó cambios trascendentales en su obra influido por la estética cubista que había condicionado toda su producción. En el controvertido contexto ideológico futurista fue una de las víctimas de "la guerra como única higiene del mundo". Su muerte truncó un proyecto estético que continuaron Balla y Depero, estableciendo un difícil equilibrio entre el lúdico deseo de transformación del mundo y el proyecto político que reveló finalmente una utopía rodeada de negro. A partir de ahí, la retórica futurista establece una ponderación entre el héroe y el artista que aparece glosado en manifiestos, revistas, catálogos, textos y al que le rindieron múltiples homenajes. Quizá el mejor resumen, como apunta Ferrario, se encuentra en el texto de su lápida en el cementerio de Verona: "Boccioni artista y soldado que voluntario por la Patria sacrificó vida y gloria". En una esquina del mármol blanco hay una anotación de Gino Severini escrita en septiembre de 1953 cuando el anciano pintor tenía setenta y tres años: "También este año he podido hacerte una pequeña visita, querido Umberto. El año que viene quizá... Nuestras cosas van bien. Hemos vencido -querido y viejo militar -Adiós- quizá hasta pronto, tu Gino Severini".

Juan Agustín Mancebo Roca

Universidad de Castilla-La Mancha, Albacete, España

0000-0003-4942-8879



Boone, M. Elizabeth

España y América. Construcción de la identidad en las exposiciones internacionales (1876-1915)

Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Center for Spain in America, 2022, 320 págs. (traducción de Juan Santana Lario, versión original inglesa editada por The Pennsylvania State University, 2020)
ISBN 978-84-18760-07-5

Identidad nacional, ya sea real o imaginada; presencia de España en América, tanto pasada como presente; diferencias regionales e internas, en España, Estados Unidos y América Latina; todo ello con un discurso basado en las exposiciones internacionales es lo que nos presenta M. Elizabeth Boone, catedrática de la University of Alberta, en *España y América. Construcción de la identidad en las exposiciones internacionales (1876-1915)*. La lectura de temas tan complejos, expuestos de manera rigurosa, detallada y podríamos decir que incluso amena, nos invita a reflexionar sobre la contribución de las exposiciones internacionales en la construcción de las identidades nacionales.

Tras una introducción en la que quedan muy bien definidas las ideas que sustentan su trabajo, el libro se compone de cinco capítulos. En ellos Boone analiza, de manera cronológica, las siguientes exposiciones: la de Filadelfia de 1876, las de Barcelona y París, de 1888 y 1889, respectivamente, la de Chicago de 1893, las de Argentina, Chile y México de 1910, y las de San Francisco y San Diego de 1915.

En el primer capítulo, “La invención de América en el Centenario de Filadelfia de 1876”, la autora refleja la pobre participación española en dicha conmemoración y el escaso interés que despertó en sus visitantes. Los lectores comprenden la imagen preindustrial, acorde con el famoso atraso del país tan del gusto de ciertos públicos, que acabó transmitiendo España, al centrar su exposición más en sus materias primas que en sus avances industriales. Comprenden, también, el desarrollo de la “invención de América” como relato único y reduccionista gracias al análisis que hace Boone de los cuadros históricos expuestos. Es el caso, por ejemplo, de *Desembarco de los puritanos en América* de Antonio Gisbert y la incomodidad que despertó en los críticos estadounidenses. La autora relaciona este hecho con el *Colonial Revival*, “una versión simplificada de la historia”, que silenció el papel de España y de otros estados no ingleses en la construcción de lo que sería Estados Unidos. “El hecho de que un artista español –afirma Boone– representara y, por extensión, controlara la interpretación de este momento de la historia angloamericana podía complicar la construcción de dicha historia”.

Doce años después se celebró en Barcelona la exposición de 1888. Esta y la de París del año siguiente son las que Boone analiza en el segundo capítulo “Definición (y defensa) de España en Barcelona y París, 1888 y 1889”. En él nos sumergimos en los complejos relatos que conforman las imágenes de España presentadas ambos años. Complejos por el papel que jugó la diversidad regional del país, puesto que “la historia que se presenta como homogénea –expone Boone– puede ser fácilmente comprendida y aceptada; la complejidad requiere más trabajo”. Como ejemplos de esa diversidad regional están los comentarios sobre las pinturas expuestas en Barcelona donde se reflejaban las diferencias entre las hechas en Madrid, de corte académico y con temas históricos, de las realizadas en Barcelona, basadas en el realismo, el paisaje, la vida cotidiana y la influencia del arte francés. Junto a ello, de nuevo apareció la imagen de un país centrado en su pasado y contrapuesto a la modernidad de la república francesa en el análisis que nos ofrece de la participación española en la exposición de París de 1889. Así lo evidencia el hecho de que la muestra española diera la impresión de ser un lugar exótico y africano a pesar de que los productos y espectáculos provenían de toda España. Además, muchos de los cuadros enviados por España no recibieron elogios en Francia y sirvieron para reforzar los estereotipos. De hecho, como leemos en el libro, el único que recibió la medalla de honor fue *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe* de Luis Jiménez Aranda, una pintura de la vida moderna como las que les gustaban a los franceses.

Tras las muestras europeas expuestas en el segundo capítulo, el tercero, “La marginación de España (y el abrazo a Cuba) en la Exposición Colombina de Chicago de 1893”, vuelve su mirada a Estados Unidos con la conmemoración del cuarto centenario del viaje de Cristóbal Colón. La celebración de este acontecimiento es presentada por Boone como la “ocasión perfecta” para mostrar una historia común entre Estados Unidos y España. Sin embargo, la autora nos demuestra que el “elemento español” de la identidad estadounidense quedó, nuevamente, marginado. Al analizar los pabellones de España y de otros países, así como los objetos expuestos, Boone nos explica que los españoles concentraban sus esfuerzos en dar a conocer el pasado y el presente del país, con la construcción de edificios a semejanza de la Bolsa de la Seda de Valencia o del claustro de San Gregorio de Valladolid en los que se exponían objetos antiguos, pero también imágenes de edificios contemporáneos o productos derivados del tabaco. Y mientras los españoles se preocupaban por una mirada en la que aunar lo antiguo con lo moderno, los estadounidenses solo resaltaban el pasado español al construir la réplica del monasterio de La Rábida, o al comparar las tres carabelas de Colón con la “fortaleza militar de Estados Unidos” en el momento de la exposición. Del mismo modo, se siguió mostrando una imagen de España variada y, aunque estados como Florida, Texas o California aludieron a España en sus pabellones, el relato nacional único del Centenario de Filadelfia siguió prevaleciendo. La exposición de Chicago estuvo marcada, además, por dos hechos expuestos por Boone. Por un lado, la desaprobación de la élite de Chicago al comportamiento de la infanta Eulalia, que había visitado la exposición. Y, por otro, la conflictividad entre España y Cuba. Respecto a esto último, en Estados Unidos se aludió a Cuba y Puerto Rico como naciones soberanas y se expuso el cuadro *Embarque de Colón por Bobadilla* del cubano García Menocal en el que se muestra una historia escasamente representada en España porque en este país y en Cuba tenía significados diferentes.

En el cuarto capítulo, “La reafirmación de España en América durante las Exposiciones del Centenario de 1910”, Boone se centra en América Latina y en las celebraciones del Centenario en Argentina, Chile y México. Al contrario de lo que había ocurrido en Estados Unidos, en estos países había una mayor identificación con España. Ya fuese por los inmigrantes españoles que hubiese en ellos o por la influencia de las bellas artes allí, “los españoles –afirma Boone– estaban en condiciones de reafirmarse en América”. Los lectores podemos entenderlo así con el ejemplo del arte. En Argentina pintores como Zuloaga o Anglada Camarasa se alejaron de las representaciones de escenas francesas y modernas, que habían gustado en otros eventos, para acercarse a las costumbres españolas. Además, ofrecieron imágenes del país distintas de las centradas en Andalucía

que se habían visto en otras conmemoraciones. Igual sucedió en Chile, donde se defendía el arte moderno español y la herencia que les había supuesto en contraposición al francés. Esa reafirmación española fue más complicada en México por las poblaciones indígenas y mestizas, sin embargo el arte español enviado a la exposición sirvió de aliado para el desarrollo del arte mexicano, a pesar de las críticas del muralista José Clemente Orozco a que las autoridades mexicanas sufragasen la exposición de arte español.

Finalmente, en el quinto capítulo, "La utilización de España para invisibilizar a los mexicanos en las ferias de California de 1915", la autora se centra en las ferias de San Francisco y San Diego. En ellas el componente español estuvo más presente a pesar de que el gobierno español no participó oficialmente, lo que dio libertad a los organizadores de ambos eventos para mostrar el pasado español de California. Boone nos muestra cómo en San Francisco la presencia española se notó en la escultura, aunque con personajes como Hernán Cortés y Pizarro asociados a la Leyenda Negra; y también en la arquitectura, pero empleando el plateresco y torres asemejadas a la Giralda que acababan siendo descritos como italianos o franceses. En San Diego, en cambio, la presencia española fue más palpable, aunque fuese de manera idealizada o romántica, gracias a la influencia de la novela *Ramona*. Aquí, la autora nos explica que la arquitectura tomó como fuente de inspiración el Barroco, una arquitectura colonial española que permitía al visitante acercarse a una historia de Estados Unidos distinta a la mostrada anteriormente. Pero como nos demuestra Boone en su análisis, "la fantasía española de California", al mismo tiempo, obvió la identidad mexicana del suroeste del país. Hecho que es significativo, pues la autora quiere recalcar que Estados Unidos es una "nación progresista, positiva y plural" con un componente español, mestizo e indígena relevante.

España y América. Construcción de la identidad en las exposiciones internacionales (1876-1915) es, en definitiva, un completo y profundo relato sobre las exposiciones y lo es, precisamente, por cómo M. Elizabeth Boone consigue transmitir, no solo cómo se organizaron, los pabellones construidos o los elementos expuestos, sino también cómo se fueron construyendo las identidades nacionales, que en realidad son múltiples, complejas y contradictorias, en el contexto de esos eventos.

Victoria Sánchez Mellado

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

0000-0003-0651-5315

atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 29 · 2023